# TIMOMACHOS,

## WERKE UND ZEITALTER.

---

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

IN DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

UNIVERSITÄT ZU LEIPZIG,

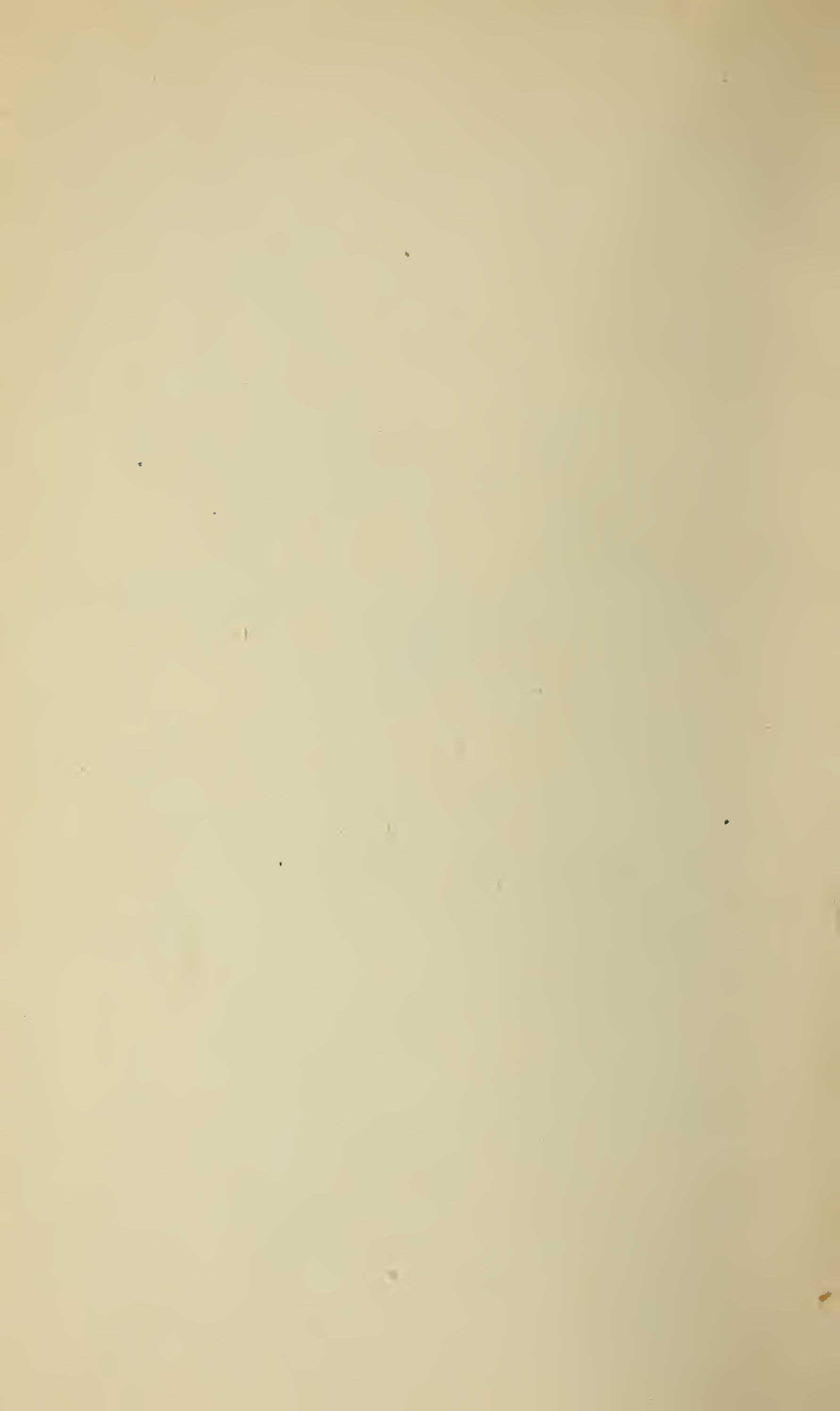
VERFASST VON

**FRITZ BRANDSTÄTTER.**

**LEIPZIG.**

Druck von G. Pätz, Nuamburg a. S.

1889



# TIMOMACHOS,

## WERKE UND ZEITALTER.

---

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE

IN DER

PHILOSOPHISCHEN FACULTÄT

DER

UNIVERSITÄT ZU LEIPZIG,

VERFASST VON

**FRITZ BRANDSTÄTTER.**

**LEIPZIG.**

Druck von G. Pätz, Naumburg a. S.

Vorliegende Abhandlung verfolgt vorwiegend den Zweck, die Frage über das Zeitalter des Malers Timomachos von neuem zu erörtern. Dazu dient ihr mittelbar und unmittelbar eine in engeren Schranken gehaltene Besprechung der Hauptwerke des Künstlers. Wir beginnen mit

**Aias.**

Die wichtigsten Quellen sind folgende:

Cicero, Verr. IV, 60, 135: quid (arbitramini . . . merere velle . . .) Cyzicenos, ut Aiacem et Medeam (amittant)?

Plinius 35, 136: Timomachus Byzantius Caesaris dictatoris aetate Aiacem et Medeam pinxit, ab eo in Veneris Genetricis aede positas, LXXX talentis venumdatas; talentum Atticum Xvi taxat M. Varro.

Plin. 7,126: octoginta (talentis) emit duas (tabulas) Caesar dictator Medeam et Aiacem Timomachi, in templo Veneris Genetricis dicaturus.

Plin. 35, 26: scd praecipuam auctoritatem publice tabulis fecit Caesar dictator Aiace et Medea ante Veneris Genetricis aedem dicatis; post eum M. Agrippa . . .; verum eadem illa torvitas tabulas duas Aiacis et Veneris mercata est a Cyzicenis H S. XII.

Nach Philostratos, Wit. Apollon. Tyan. 2, 22, war Aias dargestellt, wie er nach dem Herdenmorde verzweifelt dasass und seinen Tod erwog.

Nachdem Aias bei Sophokles die zusammengetriebenen ταῦροι und αἰπόλια, die εὔεργος ἄγρα und die κύνες

βοτῆρες (v. 297; 375) im Wahnsinn getötet, lässt ihn Athene zur Besinnung kommen; und nun fasst ihn unendliche Verzweiflung.

ἐν δ᾽ ἐρειπίοις
νεκρῶν ἐρειφθεὶς ἕζετ᾽ ἀρνείου φόνου,
κόμην ἀπρὶξ ὄνυξι συλλαβὼν χερί.
(v. 308 sqq.)

Seine Klagen und sein Jammer sind um so erschütternder, als sie nicht wild ausbrechen,

ἀλλ᾽ ἀψόφητος ὀξέων κωκυμάτων
ὑπεστέναζε. (v. 321 sq.)

So sitzt er ohne Speise und Trank.

ἐν μέσοις βοτοῖς
σιδηροκμῆσιν ἥσυχος θακεῖ πεσών·
καὶ δῆλός ἐστιν ὥς τι δρασείων κακόν.
(v. 324 sqq.)

Nun bittet der Chor der salaminischen Gefährten des Aias die Tekmessa, das Zelt zu öffnen. Sie thut es und zwar mit den Worten:

ἰδού, διοίγω· προςβλέπειν δ᾽ ἔξεστί σοι
τὰ τοῦδε πράγη, καὐτὸς ὡς ἔχων κυρεῖ.
(v. 347 sq.)

Bald hebt Aias dann die gewaltige Klage an, voll von Jammer und Entschlossenheit:

ἰώ
σκότος, ἐμὸν φάος,
ἔρεβος ὦ φαεννότατον, ὡς ἐμοί,
ἕλεσθ᾽ ἕλεσθέ μ᾽ οἰκήτορα,
ἕλεσθέ μ᾽· κτλ.
(v. 394—480.)

Mit diesem Monolog erreicht die Entwickelung des Dramas ihren Höhepunkt, denn den Schlussworten

ἀλλ᾽ ἢ καλῶς ζῆν ἢ καλῶς τεθνηκέναι
τὸν εὐγενῆ χρή,

kann nur noch die Katastrophe folgen.

Wenn sich ein Künstler die hohe Aufgabe stellte, den

wesentlichen Inhalt der ganzen Tragödie in dem engen Rahmen eines Bildes wiederzugeben, so musste er, war er anders ein wahrer Künstler, den Moment wählen, der das Vorhergegangene wie das Nachfolgende zugleich in sich vereinigte. Dieser Moment ist in den Versen von dem Berichte der Tekmessa bis zum Schlussvers des angeführten Monologes bezeichnet. Hier sind alle Motive gegeben, die der Maler verwenden konnte und musste. Doch dieser Ausführlichkeit bedurfte es für ihn kaum. In dem Augenblicke, in dem Tekmessa auf die Bitte des Chors das Zelt öffnet, sieht man das ganze Gemälde vorgebildet vor sich. Die gemordete Herde und Aias, seinen Tod sinnend, Ursache und Folge, Entwickelung und Katastrophe, in einem Punkte zusammengefasst. Der Monolog hat nur noch die selische Stimmung zu klären und zu vertiefen.

F. G. Welcker (Der Ajas und die Medea des Timomachos, im Rhein. Mus., 1829, III, 82 und Kl. Schr. 3, 450—459) behauptet entgegen Lobeck (zum Aias p. 264), dass Timomachos sein Gemälde nicht nach dem Aias des Sophokles gemalt habe. Sein Hauptgrund ist, dass der Maler überhaupt nicht den rasenden, sondern den gekränkten und darum seinen Tod beschliessenden Aias sich zum Vorwurfe genommen habe, „um einen durch Winckelmann K. G. 5, 3, 15 und Lessing im Laokoon S. 28 verbreiteten Irrthum zu berichtigen.“ Er stützt sich dabei auf Ovid., Trist. 2, 525, wo es heisst:

utque sedet vultu fassus Telamonius iram.

Ovidius mag aber wohl in seiner Hervorhebung der ira beeinflusst sein durch die Version der Sage, die er selbst Metam. 13, 1—398 erzählt. Aias stürzt sich aus Zorn noch in der Versammlung in sein Schwert, unmittelbar nachdem die Waffen des Achilleus dem Odysseus zugesprochen sind. Vgl. bes. v. 386—392. Der Zorn, den er noch in der Unterwelt gegen seinen glücklicheren Nebenbuhler hegt (Hom., Od. 11, 543 sqq.), ist

hier das Bestimmende, nicht die Scham und Verzweiflung. Welcker (Der epische Cyclus oder die Homerischen Dichter; Bonn, 1849, II, S. 180, Anm. 16) bezeichnet die Art, wie Ovidius die Sache darstellt, mit Recht als eine theatralische und vermutet, dass sie ihm selbst eigen sei. Denn bei Arktinos, der auch vom Zorn des Aias spreche, sei anzunehmen, dass Aias nach der Entscheidung über die Waffen sich bezwang, sich verbarg, einsam seinen Entschluss fasste und sich in der Nacht oder im Antlitze der aufgehenden Sonne tötete. S. 178 ff. Auch Aischylos in den Thrakerinnen stimme damit überein. S. 179.

Dass Ovidius das Gemälde des Timomachos meint, ist wohl wegen der Zusammenstellung mit der barbara mater sicher. Noch sicherer ist jedoch, dass auf diesem Bilde nicht ein Moment aus der Sage vom zürnenden, sondern vom rasenden Aias dargestellt war. Teilweise erklärlich wird dieser Irrtum des Dichters einerseits dadurch, dass derselbe sich an die in den Metamorphosen vorliegende Form der Sage gewöhnt hatte, andererseits aber dadurch, dass er keine klare Erinnerung an das Gemälde mochte behalten haben.

Man könnte nun sagen, ein Irrtum des Ovidius sei nur in dem Falle denkbar, wenn Aias ohne eine Andeutung des Herdenmordes dargestellt war; denn wäre eine solche Andeutung vorhanden gewesen, so würde er sich sicherlich den Umstand eingeprägt haben, dass der Künstler ja einer ganz anderen Wendung der Sage gefolgt sei. Wir glauben, diese Annahme trifft bei Ovidius nicht zu. Niemand hatte mehr Gelegenheit als er in den Metamorphosen, Kunstwerke zu erwähnen. Aber Ovidius bietet für uusere Kunstkenntnis fast nichts. Ausser dem Aias und der Medeia scheint er nur noch von der Aphrodite des Apelles etwas gehört zu haben. Obgleich wir nun nicht berechtigt sind, aus diesem beinahe vollständigen Schweigen über Kunstwerke eine Interesse- und Verständnislosigkeit für die Erscheinungen der bildenden Kunst abzu-

leiten, so ist man andererseits noch weniger berechtigt, ihm ein nennenswertes Verständnis zuzuschreiben. Wenn man dazu bedenkt, dass er seine Worte auf der Reise nach Tomoi oder in Tomoi selbst schrieb und in Rom vielleicht seit langen Jahren die Gemälde nicht mehr gesehen hatte, so ist ein Irrtum sehr wohl erklärbar. Wusste er doch nicht einmal, wo sich dieselben befanden; denn seine Angabe, sie seien im Palaste des Augustus, ist wohl sicher falsch. Vgl. Brunn 2, 277.

Die Worte des Philostratos mögen die Thatsache enthalten, dass die getöteten *βουκόλια* angedeutet waren; doch ist es auch möglich, dass in ihnen nur die Annahme ausgedrückt ist, dass der Beschauer sie sich hinzudenken werde. Das Letztere nimmt an O. Jahn, Griechische Bilderchroniken; Bonn, 1873, Anm. 187 zu S. 29. Man muss sich jedoch fragen, auf welche Weise machte es Timomachos vollkommen klar, dass der dargestellte Krieger Aias sei und dass er nach dem Herdenmorde auf seinen Tod sinne, wenn er nicht die Ursache des tragischen Entschlusses, eben den Herdenmord, zur Darstellung brachte? Dass ihm die Aufschrift *Αἴας μεμηνώς*, von der Philostratos spricht, dazu genügte, ist nicht gut denkbar. Bei so kindlicher Auffassung der Kunst und ihrer Aufgaben würde das Gemälde seinen Ruf weder verdient noch erreicht haben.

Dem Verfertiger der tabula iliaca freilich scheint die Beischrift *Αἴας μανιώδης* genügt zu haben, um einen halb abgewandt dasitzenden Mann, dessen gesenktes Haupt auf die erhobene Rechte gestützt ist, in welcher er einen langen Stab hält, während die Linke sich auf den Sitz stemmt, als Aias vor dem Selbstmorde zu kennzeichnen. Wenigstens lässt sich in dem wenig gut erhaltenen Denkmal keine Andeutung des Herdenmordes nachweisen. Ob Arktinos dieses Motiv anwandte oder nicht, lässt sich nicht entscheiden.

Wenn es gewiss ist, dass Timomachos nicht einen tief traurigen, verzweifelten Helden darstellte, sondern

den Telamonier Aias, wie er nach dem Herdenmorde den eigenen Tod sinnt, so muss man es für durchaus wahrscheinlich halten, dass unser Künstler in seinem Gemälde den Herdenmord angedeutet hat. Eine Bestätigung dafür darf man in einer Darstellung auf einem Sardonyx sehen, der sich in Berlin befindet und zu der von Winckelmann beschriebenen Stoschischen Sammlung gehört (3. Kl., 3. Abt., nro. 294, in Winckelmanns Sämmtl. Werken, herausgeg. von J Eiselein, Donaueschingen, 1825, IX). Wir sehen Aias sitzend voll Trauer und Nachdenken, das Schwert in der auf dem rechten Oberschenkel aufliegenden Rechten, mit der Spitze gegen den Boden gerichtet; zu seinen Füssen ist links der Kopf eines Stieres und eines Widders sichtbar. Diese Darstellung kann fast vollständig auf das Gemälde des Timomachos zurückgehen. Sie ist nicht vereinzelt; man vgl. die Abbildungen bei Overbeck, Gall. her. Bildw. XXIV, 6 und 7.

Bei der Besprechung der Medeia kommen wir noch einmal auf diese Frage zurück.

## Medeia.

Cic., Verr. IV, 60, 135. Plin. 35, 136; 7, 126; 35, 26; s. S. 3.

Ein Gedicht des Antiphilos in der griechischen Anthologie (II, 159, 20 = Planud. IV, 136) giebt uns an, dass Timomachos die Medeia malte

*ζάλῳ καὶ τέκνοις ἀντιμεθελκομέναν,*

durch Eifersucht und Liebe zu ihren Kindern nach entgegengesetzten Seiten hingezogen, durch Zorn und Mitleid bewegt (Zeile 4). Wir erfahren auch, dass der Maler den Mord der Kinder selbst nicht darstellte. Ein anderes Gedicht (IV, 181, 300 = Planud. IV, 138) setzt hinzu, dass die Medeia ein Schwert in der Hand gehabt habe, ihr Blick sei wild gewesen und die Augen voll von Tränen. Ohne Nennung des Timomachos sprechen von einem Gemälde der Medeia ausser Ovidius noch

Lucilius Junior (Aetna, 594) und Lukianos (*περὶ τοῦ οἴκου*, 31). Der erstere sagt, dass unter dem drohenden Blick der Kolchierin die Kinder ruhig spielten, der letztere gibt die ausführlichste Beschreibung. Unter den Gemälden des gerühmten *οἶκος* nennt der als Lobredner eingeführte *Λόγος* zuletzt das der Medeia. Von Eifersucht durchglüht blicke sie auf zu den beiden Kindern und erwäge etwas Schreckliches. Sie halte schon das Schwert, die beiden armen Kleinen sässen lachend da, von dem, was sich vorbereite, nichts ahnend.

Alle diese Motive finden sich, mit Ausnahme des Haltens des Schwertes, zum Teil in überraschender Ähnlichkeit in der Medeia des Euripides vorgebildet.

So lange Medeia ihre Kinder nicht sieht, mag es eine psychologische Berechtigung haben, dass sie, wie die Amme im Stück sagt, die Kinder hasst und keine Freude an ihrem Anblick hat (v. 36; 117). Doch war diese wenig natürliche Gesinnung nur vorübergehend. Als Iason die Zukunft dieser seiner Kinder ausmalt, weint Medeia in dem Gedanken an das Beschlossene (v. 922 sqq.).

Nachdem die Kinder die Verderben bringenden Geschenke der Königstochter übergeben, schickt Medeia den Paidagogos in das Haus hinein und behält ihre Knaben bei sich. Es beginnt der grosse Monolog (v. 1021—1080), in dem die Entwickelung des Dramas ihren Höhepunkt erreicht. Wie im Aias des Sophokles ist alles Folgende nur Episode.

Wie unvergleichlich sind diese sanften und wilden, zärtlichen und grausamen Äusserungen eines zerrissenen Frauenherzens!

*ὦ τέκνα, τέκνα*

und

*φεῦ φεῦ· τί προςδέρκεσθέ μ' ὄμμασιν, τέκνα;*
*τί προςγελᾶτε τὸν πανύστατον γέλων;*
*αἰαῖ· τί δράσω; καρδία γὰρ οἴχεται,*
*γυναῖκες, ὄμμα φαιδρὸν ὡς εἶδον τέκνων.*

Sie schwankt. Die Kinder scheinen gerettet.

*καίτοι τί πάσχω; . . .*
*τολμητέον τάδ'.*

Wieder will dann die Liebe der Mutter siegen und herzzerreissend ist die Qual des Weibes.

*ἆ ἆ.*
*μὴ δῆτα, θυμέ, μή ποτ' ἐργάσῃ τάδε.*
*κτλ.*

Dann wieder entschlossen

*μὰ τοὺς παρ' Ἅιδῃ νερτέρους ἀλάστορας.*
*κτλ.*

Nun nimmt sie Abschied von ihren Kindern:

*ὦ φιλτάτη χείρ, φίλτατον δέ μοι κάρα*
*κτλ.*

*χωρεῖτε χωρεῖτ',*

und sie ist entschlossen:

*θυμὸς δὲ κρείσσων τῶν ἐμῶν βουλευμάτων,*
*ὅσπερ μεγίστων αἴτιος κακῶν βροτοῖς.*

Die Kinder gehen ins Haus. Medeia folgt ihnen, nachdem sie den Bericht des Boten frohlockend gehört.

Das ganze Drama gipfelt in dem Entschluss der Medeia ihre Kinder zu morden. Hierin sind Anfang und Ende einbegriffen. Der Monolog zeigt alle notwendigen Momente in sich vereinigt, er enthält mit der ihn begleitenden Situation alle Erfordernisse für den Künstler, der den wesentlichsten Inhalt des ganzen Dramas wie im Aias im Rahmen eines Gemäldes zusammenfassen will. Nur ein Motiv fehlte, das der Dichter nicht brauchte, der Maler aber, wollte er verstanden werden, nicht entbehren konnte: das Schwert.

Wie in der Tragödie Medeia beim Anblick ihrer Kinder weint und wie sie in dem grossen Selengemälde im Kampfe zwischen Zorn und Mitleid ihren ganzen Jammer über das unabweisliche Los der in ihrer Gegenwart spielenden Kinder ausschüttet, so dachte sie sich wohl auch dargestellt der Verfasser eines bereits ange-

führten Gedichtes der Anthologie (IV, 181, 300), in dem der Name des Künstlers genannt ist:

*φάσγανον ἐν παλάμᾳ, θυμὸς μέγας, ἄγριον ὄμμα,*
*παισὶν ἐπ' οἰκτίστοις δάκρυ κατερχόμενον.*

Hier ist nicht nur derselbe Gegensatz zwischen Zorn und Mitleid wie in der Tragödie gekennzeichnet, sondern wohl auch dieselbe Situation.

Von den erhaltenen Medeia-Darstellungen kommen hauptsächlich zwei in Betracht. Die eine, gefunden in der sog. Casa dei Dioscuri in Pompeji, ist abgebildet im Mus. Borb. V, 33 und beschrieben von W. Helbig, Wandgemälde der vom Vesuv verschütteten Städte Campaniens; Leipzig, 1868, nro. 1262. Vgl. desselben Verfassers Untersuchungen über die campanische Wandmalerei; Leipzig, 1873, S. 146. Die andere Darstellung, gefunden in Herculaneum, ist abgebildet im Mus. Borb. X, 21, Pitt. d'Erc. I, 13, p. 73 u. s. und beschrieben von W. Helbig, Wandgemälde, nro. 1264.

Das erstere Bild zeigt uns Medeia aufrecht dastehend und nach links blickend; sie fasst mit der Rechten den Schwertgriff, um das Schwert aus der Scheide zu ziehen, die sie in der Linken hält, im Begriffe, ihre zwei Kinder zu töten, die ahnungslos links von der Mutter unter Aufsicht des Pädagogen mit dem Astragalenspiel beschäftigt sind. Das zweite Bild enthält nur die Figur der Medeia und zwar nicht nur in künstlerischerer Ausführung, sondern auch in abweichender Charakterisirung. Ihre Hände, in welchen das in der Scheide steckende Schwert ruht, sind auf dem Schosse gefaltet. Mit dem „Ausdruck des höchsten tragischen Pathos" blickt sie nach links.

Nach den Beobachtungen von Donner, die Helbig in seinen Wandgemälden, S. LXXVIII—LXXXI, mitteilt, scheint es sicher zu sein, dass das Einzelbild ursprünglich eine grössere Komposition gewesen ist. In seinen Untersuchungen, S. 146, sagt Helbig sogar mit

grosser Bestimmtheit: „Nach Donners überzeugenden Beobachtungen über das herculanische Gemälde wird Niemand mehr daran zweifeln, dass die Originalkomposition Medeia nicht als Einzelfigur, sondern mit ihren Kindern darstellte.“ Ob der Pädagoge von Timomachos mitgemalt war, entgegen der Tragödie, kann natürlich nicht entschieden werden, ist jedoch sehr wahrscheinlich. Vgl. auch das in der Komposition abweichende Bild bei E. Presuhn, Pompeji. Die neuesten Ausgrabungen von 1874 bis 1881. 2. Aufl., Lpzg. 1882. Abteilung VII, Taf. VII. Dazu die Beschreibung bei A. Sogliano, Le pitture murali Campane scoverte negli anni 1867—79. Napoli, 1880. n. 555. (Ergänzung zu W. Helbig, Wandgem.)

Trotz der Verschiedenheit, die man zwischen den Bildern aus Pompeji und Herculaneum bemerkt, ja trotz des Umstandes, dass das erstere einen etwas späteren Moment darstellt, wird man doch annehmen dürfen, dass beide in letzter Linie auf das berühmte Gemälde des Timomachos zurückgehen, wobei das zweite den Geist des Originals treuer und reiner widerspiegelt. Wer kennt die Zwischenglieder der Reihe, deren Anfang das Original des Timomachos bildet und deren Ende die zwei erhaltenen Wandgemälde darstellen? Modifikationen im Einzelnen, die doch den Kern der ursprünglichen Komposition nicht verwischen können, lassen sich auch bei anderen bildlichen Darstellungen nachweisen.

In den mehr als 200 Erotendarstellungen, die Helbig aufführt, lassen sich eine Anzahl von Gruppen zusammenfassen, deren jede sehr ähnliche, im Einzelnen jedoch variirte Bilder enthält, so, um nur eine Gruppe anzuführen, nro. 821—823.

Ein Mädchen und ein Jüngling sitzen neben einander auf einem Steinsitze und betrachten ein Nest mit drei nackten Kinderfiguren, das das Mädchen auf der Linken hält. Hinter dieser Gruppe stehen in nro. 821

zwei Mädchen, die ebenfalls ihre Aufmerksamkeit auf das Nest richten. Weiter rechts sitzt hinter einer niedrigen Mauer ein Jüngling. Hinter ihm sieht man ein bekränztes Mädchen. Beide blicken nach der Hauptgruppe. In nro. 822 fehlt das letzte Mädchen und in nro. 823 sind im Nest nur zwei Eroten. Im Einzelnen finden sich noch mannigfaltige Variationen, so besonders in Bezug auf den Schmuck.

Von andern Bildern heben wir heraus: Satyrn, Bakchantinnen nachstellend, nro. 542—545. Helbig selbst vermutet, diese Darstellungen gehen auf ein Original und zwar des Nikomachos zurück, der nach Plin. 35,109 nobilis Bacchas obreptantibus Satyris malte. — In nro. 559—564 tritt statt des Satyros Pan ein, die Komposition bleibt aber dieselbe. Dazu bemerkt Helbig: Die Vertauschung des jugendlichen Satyrs mit dem bärtigen Pan wurde vermutlich dadurch veranlasst, dass der Maler die beiden Figuren, die zarte Bakchantin und den halbtierischen Pan, im möglichst scharfem Gegensatz einander gegenüberstellen wollte. S. 126.

Herakles bei Omphale, nro. 1137—1139. nro. 1138 enthält mehreres nicht, was die beiden anderen Nummern haben; so ist Omphale in 1138 allein, während sie in 1137 und 1139 zu jeder Seite ein Mädchen als Begleiterin hat. Die Hauptdarstellung jedoch, Herakles mit den Eroten, ist in nro. 1137 und 1138 fast ganz gleich.

Seilenos mit dem Dionysosknaben, nro. 376—378. In nro 376 = Pitt. d 'Erc. II, 12, p. 19, sitzt ein Seilenos auf einem Steine und hebt den jungen Dionysos in die Höhe, hinter ihm reicht eine Bakchantin dem Knaben eine Traube Auf demselben Bilde ist ferner ein Pan, ein gesattelter Esel, Hermes, ein Panther und hinter einem Baume noch zwei Figuren. In nro. 377 = Mus. Borb. X, 25, ist die Hauptscene dieselbe, Pan aber und die folgenden Figuren fehlen ganz. Statt ihrer sehen

wir eine Priaposstatue. In nro. 378 endlich, = Mus. Borb. V, 14, ist nur die Hauptgruppe dargestellt, und statt der Bakchantin reicht Seilenos selbst dem Dionysos die Traube.

Wir sehen also: mannigfaltige Abänderungen, ja Weglassen ganzer Teile und doch Nachahmungen desselben Originals. Helbig sieht die Ursache dieser freien Behandlung der Vorbilder in dem „hastigen Frescoverfahren". „Der Wandmaler konnte, selbst wenn er es sich ernstlich angelegen sein liess, ein Tafelbild genau zu kopieren, doch nur einen Auszug aus demselben geben". (Untersuchungen, S. 332.)

Wir werden demnach nicht zweifeln dürfen, dass die aus Pompeji und Herculaneum erhaltenen Medeia-Darstellungen auf dasselbe Original zurückgehen und zwar auf das berühmte Gemälde des Timomachos.

Man hat sich dabei jedoch immer zu vergegenwärtigen, dass das Bild aus Pompeji dem Originale ferner steht und eine abgeleitete Komposition ist. Wir kommen später noch einmal darauf zurück.

Wenn wir nun das Ausgeführte noch einmal erwägen, wenn wir ferner wissen, dass die Figuren der Knaben auf dem pompejanischen Gemälde sehr fein individualisirt sind, wenn wir endlich bedenken, dass einem so bedeutenden Maler, als welcher uns Timomachos in unsern Quellen erscheint, unmöglich hätte entgehen können, dass der in der Tragödie vorgebildete Gegensatz zwischen der von den heftigsten Leidenschaften gefolterten Mutter und der harmlos heitern Unschuld der Kinder ein höchst wirkungsvolles Motiv von grosser Tragweite bildete, so werden wir es für gewiss halten müssen, dass das Gemälde des Timomachos Mutter und Kinder umfasste.

Wenn man zugiebt, dass Medeia nicht als Einzelfigur gedacht war, so muss man auch zugeben, dass Aias ebenfalls nicht allein dargestellt war; denn aus Cic.,

Verr. IV, 60, 135, Plin. 7, 126; 35, 26; 136 und Ovid., Trist. 2, 525, ist mit Sicherheit zu schliessen, dass beide Gemälde als Gegenstücke zusammengehörten. Damit war aber eben eine gewisse Übereinstimmung in der Komposition gegeben. Da in dem Gemälde des Aias die Anbringung irgend einer zweiten Person ausgeschlossen ist, so bleibt nur eine mehr oder minder ausführliche und in die Augen fallende Andeutung der unmittelbaren Veranlassung zu seiner Todesstimmung übrig

Wir wollen nicht unerwähnt lassen, dass C. Bursian (N. Jahrb. f. Philol., 1863, LXXXVII, 104 f.) durch die Anwendung der Partikel aut in Aiacem aut Medeam bei Cicero zu der Bemerkung veranlasst wurde, dass beide Gemälde durchaus nicht notwendig Gegenstücke zu sein brauchten, sondern ebenso gut ganz selbständige Werke verschiedener Künstler sein können. Letzteres sei „sogar in hohem Grade wahrscheinlich", da der Aias des Agrippa wohl schwerlich ein anderer sei als der bei Cicero. In Bezug auf das aut lässt sich nur sagen, dass zwei Gemälde dem Gegenstande und der Komposition nach nahe verwandt sein können, ja das eine im Hinblick auf das andere ausgeführt sein kann, ohne dass sie deswegen aufhören, selbständige Werke zu sein, die ein jedes für sich eigene Geltung und Existenz beanspruchen dürfen, wie es bei den beiden Gemälden des Timomachos tatsächlich der Fall ist. Sie waren Gegenstücke, aber nicht untrennbar.

Der Aias und die Medeia des Timomachos — so dürfen wir wohl sagen — befanden sich nach Cicero, Verr. IV, 60, 135, in Kyzikos, einer milesischen Kolonie in Phrygien an der Propontis. Schon im vierten Jahrhundert erreichte diese Stadt eine hohe Blüte und genoss später die Freundschaft und Unterstützung der pergamenischen Könige, so dass sie immer grössere Bedeutung erlangte und noch bis weit in die christliche Zeit hinein eine der wichtigsten Städte Kleinasiens war.

Daher konnte wohl manches gute Kunstwerk in Kyzikos sein. Keines scheint aber eine grössere Berühmtheit gehabt zu haben als der Aias und die Medeia des Timomachos, nicht nur in Kyzikos selbst, da Cicero diese beiden Gemälde als den Stolz der Kyzikener unter den berühmtesten Kunstwerken anderer Städte aufzählt.

Nach Plin. 7, 126 und 35, 136 kaufte Caesar den Aias und die Medeia des Timomachos und weihte sie in den Tempel der Venus Genetrix. Cicero nennt uns den Namen des Malers nicht und Plinius giebt uns nicht an, von wo oder von wem Caesar die Bilder kaufte. Wir sind aber gewiss berechtigt, die beiden Nachrichten zu verbinden und zu sagen: Caesar kaufte den Aias und die Medeia des Timomachos von den Kyzikenern. Eine direkte Bestätigung dieser Vereinigung darf man in der Angabe des Preises nach Talenten sehen (vergl. Brunn 2, 280) und in dem Zusatz des Plinius, dass Varro das attische Talent auf 6000 Denare schätzte. Daraus erhellt eben mit grosser Wahrscheinlichkeit, dass der Kauf mit einem Griechen oder sagen wir mit einer griechischen Stadt abgeschlossen wurde.

C. Robert (Archäol. Märchen aus alter und neuer Zeit, in den Philol. Untersuchungen, herausgegeben von A. Kiessling nnd U. v. Wilamowitz-Möllendorff; 10. Heft, Berlin, 1886, Seite 134) bestreitet, dass die Angabe des Preises nach Talenten irgend beweisend sei für einen Ankauf der Gemälde ausserhalb Italiens, während L. v. Urlichs (Ein Medea-Sarkophag. 21. Progr. des v. Wagnerschen Kunstinstituts; Würzburg, 1888, S. 16) ihm gegenüber daran festhält, dass eine solche Angabe durchaus beweisend sei.

Dazu kommt, dass Plinius 7, 126 von dem Ankauf der Gemälde des Timomachos durch Caesar für 80 Talente zwischen dem Bericht über den Ankauf eines Bildes des Aristeides durch Attalos für 100 Talente und dem Bericht über den Ankauf eines Bildes durch Kandaules

für einen gleich hohen Preis in Gold spricht, worauf er ein Gemälde des Protogenes in Rhodos (gemeint ist der Jalysos) erwähnt. Lässt sich schon aus der Umgebung, in der an dieser Stelle die Werke des Timomachos genannt werden, vermuten, dass sie nicht in Italien, nicht in Rom gekauft sind, so berechtigen uns die Paragraphe 24—26 des 35. Buches, wo im § 26 dieselben Werke noch einmal angeführt werden, mit Bestimmtheit zu behaupten, dass sie von auswärts nach Rom gekommen sind. Die Worte: tabulis autem externis auctoritatem Romae publice fecit etc., mit denen § 24 beginnt, beziehen sich eben auch auf § 26.

In diesem § 26 berichtet Plinius, dass Caesar der Malerei ein ganz besonders grosses öffentliches Ansehen verschaffte durch die Weihung des Aias und der Medeia in den Tempel der Venus Genetrix. Ihm sei M. Agrippa gefolgt, der zwei Gemälde, einen Aias und eine Venus, von den Kyzikenern für 1,200,000 Sestertien gekauft. Jeder, welcher diese letzte Angabe liest, wird sich sogleich die Frage vorlegeu, ob nicht statt Venus hätte Medea gesetzt sein sollen, und wird sich weiter fragen, in welchem Verhältnisse die von Agrippa gekauften Bilder zu den von Caesar gekauften standen. Zugleich bemerkt man, dass bei Agrippa der Preis in Sestertien angegeben ist.

Welcker (Rhein. Mus., 1839, III, 82 = Kl. Schr. 3, 458) hält es für wahrscheinlich, dass aus dem vorhergehenden ante Veneris Genetricis aedem dem Plinius „eine Venus für eine Medea, neben dem Ajas, in die Feder geflossen seyn“ könnte. Zu derselben Ansicht neigt Brunn 2, 281. Man muss diese Annahme jedoch für durchaus unwahrscheinlich halten, da an derselben Stelle, an der Veneris steht, von Plinius ganz richtig Aiax et Medea gesetzt ist und wir keinen Grund haben zu behaupten, dass kaum vier Zeilen weiter bereits Verwechselungen hätten eintreten können. Viel eher war

es möglich, an der ersten Stelle statt Medea Venere zu setzen, wo es heisst: Aiace et Medea aute Veneris Genetricis aedem dicatis, weil Plinius hier an ein Weihebild der Venus für ihren Tempel hätte denken können. Die Zusammenstellung Aiax et Medea ist nicht eine solche, die durch Gedächtnisschwäche oder Nachlässigkeit so leicht zu stören war. Innere Verwandtschaft, fortwährende Nebeneinanderstellung bildeten sie zu einer Einheit für Vorstellung und Aussprache. Plinius setzte also mit Bewusstsein Aiacis et Veneris.

Welcker, Brunn u. a. nehmen nun weiter an, teils dass Caesar die Originale kaufte und Agrippa Kopien, teils dass Caesar selbst Wiederholungen von des Timomachos eigener Hand erstand (Brunn 2, 281). Helbig, Untersuchungen, S. 159 f., spricht sich dahin aus, dass die Erwerbungen des Caesar und des Agrippa eine und dieselbe Tatsache sind. Caesar hätte 80 Talente gezahlt, Agrippa 1,200,000 Sestertien, also dieselbe Summe! Der Ankauf hätte beide Male in Kyzikos stattgefunden, worüber zwei verschiedene Berichte Plinius vorgelegen hätten. Da Agrippa vielleicht für Caesar gekauft, so wäre wohl in dem einen Bericht Caesar, in dem andern Agrippa als Käufer genannt. Der eine Bericht könnte ein griechischer (Talente), der andere ein römischer (Sestertien) gewesen sein. Plinius hätte nach den beiden Berichten fälschlich zwei verschiedene Ankäufe angenommen. — Durch diesen Erklärungsversuch Helbigs wird wenigstens die immerhin missliche Annahme von Atelierkopien vermieden.

Sehen wir uns noch einmal Plin. 35, 26 an, so finden wir ausdrücklich hervorgehoben, dass M. Agrippa ebenso wie Caesar Gemälden eine besondere Wichtigkeit für Ausschmückung öffentlicher Bauwerke verschaffte, aber später als Caesar (post eum). Wo Agrippa die gekauften Gemälde aufstellte, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Entweder kaufte er sie für seine Aedilität (33 a. Chr.) oder

für die Ausschmückung der von ihm mehrere Jahre später zur Verschönerung Roms ausgeführten Bauten. (Septa Julia i. J. 26, Thermen und Porticus Neptuni 25. Vgl. P. S. Frandsen, M. Vipsanius Agrippa; Altona, 1836, p. 156 — 160.) Das erstere schliesst natürlich eine Verwendung für das letztere nicht aus. Die Thermen selbst als Aufstellungsort anzunehmen, verbietet der Wortlaut bei Plinius; denn dadurch, dass quoque zu thermarum gesetzt ist, werden die Thermen als ein Neues eingeführt. Man könnte demnach an die Porticus des Agrippa denken.

Wenn man zur Begründung der Behauptung von der Identität der von Caesar und Agrippa gekauften Gemälde angeführt hat, dass der Preis beide Male derselbe sei (Helbig a. a. O.; Ulrichs, Chrestom. Plin., zu 35, 26), so ist dagegen Folgendes zu sagen.

Caesar zahlte 80 Talente, Agrippa 1,200,000 Sestertien. Das Talent zu 4715,25 M. angenommen, zahlte Caesar c. 377,000 M., während 1,200,000 Sest. (1 Sest. = 0,17 M.) nur c. 210,500 M. machen, d. h. nicht viel mehr als die Hälfte. Nehmen wir auch die Schätzung Varros an, der das attische Talent auf 6000 Denare berechnete (Plin. 35, 136), so erhalten wir statt 377,000 M. (1 Denar, weil = 4 Sest., = 0,70 M. gesetzt) 336,000, d. h. eine noch immer um etwa ein Drittel grössere Summe als Agrippa zahlte.

Die grosse Verschiedenheit der Preise widerspricht also ebenso wie der verschiedene Aufstellungsort der Vermischung des Kaufes Caesars mit dem Agrippas.

Ist es überhaupt wahrscheinlich, dass Agrippa für Caesar gekauft haben soll? Da wir wissen, dass Caesar den Tempel der Venus Genetrix nach seinen entscheidenden Siegen i. J. 46 weihte, so müssen wir es für das Wahrscheinlichste halten, dass bei dieser Feier die Gemälde des Aias und der Medeia bereits aufgestellt waren, um zur Erhöhung des Glanzes der Einweihung

beizutragen. Es war dieses Jahr 46 überhaupt das Jahr der Festlichkeiten für Rom. Den grösseren Teil des folgenden Jahres war Caesar von Rom abwesend.

M. Agrippa war i. J. 63 geboren, also i. J. 46 siebenzehn Jahre alt, befand sich zudem mit Octavianus in Apollonia in Illyrien. Wir glauben, es muss als ausgeschlossen gelten, dass Caesar einem siebenzehnjährigen Jüngling einen Auftrag sollte gegeben haben, zu dessen Ausführung die eingehende Sachkenntnis eines gewiegten und erprobten Mannes gehörte. Anzunehmen, ein solcher wäre dem Agrippa beigegeben worden, hiesse Alles annehmen. Um etwa die Kyzikener leichter zur Hergabe der gewünschten Werke zu bewegen, war Agrippa auch durchaus nicht die geeignete Persönlichkeit, da ihm doch nur sein Umgang mit dem jungen Octavianus ein gewisses Ansehen verschaffte, nicht im geringsten jedoch seine Herkunft.

Wenn Agrippa für seine Bauten Gemälde kaufte, so geschah es wohl um das Jahr 25. Wir kommen also zu dem Schlusse, dass Caesar i. J. 46 die Originalgemälde des Timomachos von den Kyzikenern erstand, und dass M. Agrippa vielleicht zwanzig Jahre später einen Aiax und eine Venus von ebendenselben Kyzikenern kaufte.

Wie stellen wir uns nun zu der Angabe, dass sowohl Caesar wie Agrippa einen Aias von den Kyzikenern kauften? Wir denken uns den Vorgang etwa so: Der Aias und die Medeia des Timomachos waren die berühmtesten Gemälde und der berechtigte Stolz der Kyzikener. Sie verkauften dieselben an den allmächtigen Dictator und hätten sie vielleicht an sonst Niemanden verkauft. Bevor sie die Bilder übergaben, liessen sie von ihnen Kopien anfertigen, um dieselben an die lere Stelle zu setzen. So verschmerzte sich der Verlust leichter. Man denke z. B. an den betenden Knaben im Berliner Museum, der fast überall da, wo er gewesen,

durch einen Nachguss ersetzt ist. Als nun Agrippa Gemälde kaufen wollte, schlugen ihm seine Berater unter andern auch die ihnen bekannten Kopien der in Rom wie in Kyzikos zur Berühmtheit gelangten Originale des Timomachos vor. Da es jedoch wenn auch treffliche, so doch immerhin nur Kopien waren, so mag sich der wenig kunstsinnige und kunstverständige Agrippa nur für den Aias entschieden haben, da die Medeia ja nicht vollendet war (Plin. 35, 145). Statt ihrer kaufte man eine Venus. Da hatte man zwei vollständige Gemälde. Gegen die in Rom befindlichen Originale des Aias und der Medeia konnte man ja doch nicht aufzukommen hoffen. — So könnte man sich den Hergang wohl denken. Andererseits spricht jedoch für die Annahme, dass der von Agrippa erworbene Aias das Originalwerk eines andern Künstlers als Timomachos war, der gewichtige Umstand, dass es doch recht wenig wahrscheinlich ist, dass ein so hoch gestellter Mann sich mit einer Kopie begnügt haben sollte, besonders da das Original in Rom war und von Jedermann gekannt wurde. Es muss demnach unentschieden bleiben, ob der von Agrippa gekaufte Aias eine Kopie nach dem Aias des Timomachos war oder ein Originalgemälde eines andern Künstlers.

**Iphigeneia und Orestes.**

Plin. 35, 136: Timomachi aeque laudatur Orestes, Iphigenia in Tauris.

Diese Worte könnte man dahin auffassen, dass Timomachos einen Orestes gemalt habe und eine Iphigeneia. In der That glaubte F. G. Welcker (Die griechischen Tragödien mit Rücksicht auf den epischen Cyclus geordnet; Bonn, 1841, III, 1164) hier zwei Gemälde erkennen zu müssen. Er behauptete, dass die Iphigeneia „nur eine einzelne Figur“ war. Doch betonte bald darauf O. Jahn (Ifigenia ed Oreste, in Ann. d. Inst., 1848,

p. 206) in Uebereinstimmung mit L. Urlichs (Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfr. im Rheinl., 1842, I, 62) die Zusammengehörigkeit von Orestes und Iphigeneia.

Seit O. Jahn a. a. O. bezieht man auch allgemein und zwar mit der grössten Wahrscheinlichkeit ein Epigramm der griechischee Anthologie (IV, 183, 306 = Planud. IV, 128) auf dieses Gemälde. Es lautet so:

*Μαίνεται Ἰφιγένεια· πάλιν δέ μιν εἶδος Ὀρέστου*
*ἐς γλυκερὴν ἀνάγει μνῆστιν ὁμαιμοσύνης*
*τῆς δὲ χολωομένης καὶ ἀδελφεὸν εἰςοροώσης*
*οἴκτῳ καὶ μανίῃ βλέμμα συνεξάγεται.*

Vor Jahn hatte schon Urlichs a. a. O. gesehen, dass nach diesem Gedichte Iphigeneia dargestellt gewesen sei von widerstreitenden Gefühlen in Bezug auf den gefangenen Orestes bewegt, den sie noch nicht erkannt.

Iphigeneia ist von Zorn und Groll erfüllt, weil es ein Grieche ist, der vor sie geführt wird, doch nimmt zu gleicher Zeit ein starkes Gefühl des Mitleids ihr Herz gefangen, da sie des Bruders gedenken muss.

Zum völligen Verständnisse des Epigramms ist es notwendig, dass wir uns des Euripides Iphigeneia bei den Tauriern vergegenwärtigen, soweit es unser Zweck erfordert.

Iphigeneia legt sich einen Traum dahin aus, dass Orestes in der Heimat gestorben sei. Nun will sie gegen die Fremden ihr sonst immer mildes und mitfühlendes Herz in Grausamkeit verhärten, da Orestes nicht mehr sei (v. 344—350). Diesen nur hier angedeuteten Entschluss umspinnt jedoch Schwesterliebe und edle Menschlichkeit. Als nun Orestes uud Pylades als Gefangene herbeigeführt werden, lässt Iphigeneia ihre Fesseln lösen, *ὡς ὄντες ἱεροὶ μηκέτ᾽ ὦσι δέσμιοι* (v. 469).

Und jetzt bricht ihr Mitleid unaufhaltsam hervor:

*φεῦ·*
*τίς ἄρα μήτηρ ἡ τεκοῦσ᾽ ὑμᾶς ποτε*
*πατήρ τ᾽; κτλ.* v. 472 sqq.

Es bereitet sich die Erkennungsscene vor, die v. 777 sqq. ihren Höhepunkt erreicht. Nun ersinnt Iphigeneia einen Plan zur Rettung. Nachdem sie auch die stammverwandten Jungfrauen des Chors für sich gewonnen, heisst sie die Freunde in den Tempel gehen, da bald der Fürst des Landes erscheinen werde, um zu schauen, ob das Opfer der Fremden vollbracht sei. Vers 1152 tritt Thoas auf und fragt nach der Priesterin und den Gefangenen. Da erscheint Iphigeneia mit dem Bilde der Artemis aus dem Innern des Heiligtums und es gelingt, den verwunderten und erstaunten König ihrem Plane gemäss zu überreden. Jetzt erst werden Orestes und Pylades, von neuem gefesselt, aus dem Tempel herausgeführt.

Wir erkennen, dass die Tragödie, wenn wir uns so ausdrücken sollen, in zwei Wellen verläuft, deren Höhen die Erkennungsscene und die Ueberredungsscene bilden Anders war es im Aias des Sophokles und in des Euripides Medeia. Hier schwoll die Entwickelung zu einem Höhepunkte an, der alles beherschte, alles Folgende znr Episode herabdrückte. Da konnte ein echter Künstler, welcher das Ganze der Tragödie ins Auge fasste, nicht schwanken. Welche Scene musste nun aber derjenige wählen, dem es darauf ankam, den bedeutungsvollsten Augenblick aus der Iphigeneia des Euripides nicht sowohl geradezu darzustellen, als vielmehr anzudeuten und erraten zu lassen? Denn dass ein Maler, der einen Aias und eine Medeia geschaffen, die Erkennungsscene oder die Ueberredungsscene selbst gemalt haben könnte, wird Niemand annehmen wollen. Es dürfte sich nur um einen bestimmten Punkt in der Einleitung zu diesen Scenen handeln.

Man wird von vorne herein sagen dürfen, dass Ti-

momachos einen Augenblick gewählt haben muss, in dem sich ihm die Hauptperson, das ist Iphigeneia, als die Trägerin starker pathetischer Gefühle zeigte. Als Iphigeneia mit dem Eidolon ihrer Göttin aus dem Innern des Tempels tritt und nicht unerwartet Thoas vor sich sieht, da muss ihr Antlitz vollkommen den ruhig feierlichen Ausdruck, vielleicht leise bewegt durch einen frommen Unwillen über die angebliche Entweihung des Bildes, bewahren, der ihrer angenommenen Rolle gemäss ist und der einzig das Gelingen ihres Planes bis zu einem gewissen Grade gewährleisten kann. Die beiden Gefangenen mochte der Künstler immer in die Komposition einbeziehen, entgegen der Tragödie, dazu hatte er als Künstler ein unbestreitbares Recht. Sie konnte er mit aller Freiheit charakterisiren und in Antlitz und Haltung mannigfache Selenregungen in genialer Weise zum Ausdrucke bringen. Bei Thoas gab das Drama selbst das Motiv des unwilligen Staunens an. Und doch konnte ein Timomachos diesen Augenblick nicht wählen, da die Iphigeneia leidenschaftslos erscheinen musste.

Anders verhält es sich mit der Einleitung zu der Erkennungsscene. Als die Gefangenen vor Iphigeneia geführt werden, ist ihr Entschluss noch wirksam, kein Mitleid kennen zu wollen und die Griechen, wie der Hirt v. 338 sagt, es büssen zu lassen, dass sie sie hingeopfert. Aber der Anblick der edlen Jünglingsgestalten ruft den Gedanken an den so sehr geliebten Bruder wach und Erbarmen zieht ein in ihr Herz. Diesen Augenblick widerstreitender Gefühle, so dürfen wir a priori behaupten, wird der Schöpfer der Medeia gewählt haben. So nimmt denn das Epigramm genau auf die Situation mit ihrem Widerstreit der Empfindungen Bezug, die Euripides in seiner Tragödie hingestellt hat.

Wir sehen die Erkennung voraus und fühlen eine beruhigende Gewissheit, dass nun alle sich entgegen türmenden Hindernisse werden überwunden werden.

Darum sehen wir in der Erkennungsscene mit ihrer spannenden Einleitung den Höhepunkt des Dramas.

In der Ansicht, dass Timomachos, wenn er sich an die Iphigeneia des Euripides anschloss, nur diesen soeben gekennzeichneten Augenblick wählen durfte, werden wir bestärkt durch die Erwägung, dass unser Künstler in genialer Beschränkung es vermied, durch figurenreiche Kompositionen die Aufmerksamkeit des Beschauers zu zerstreuen. Er stellte den Träger der Affekte hin und den Gegenstand, auf den sie gerichtet sind: Medeia und die Kinder, Iphigeneia und die Gefangenen. Bei der zweiten Scene würde das Gemälde des Timomachos in drei Teile zerfallen sein. Da alles darauf ankam, welche Wirkung die Worte der Iphigeneia ausüben werden, so würde die Aufmerksamkeit des Beschauers zwischen Iphigeneia und Thoas hin und her geschwankt, ja sich in höherem Grade dem Thoas zugewandt haben, während es doch jedem echten Künstler darauf ankommen musste, Iphigeneia zur Hauptperson zu machen, auf sie das überwiegende Interesse zu lenken.

Unter den uns erhaltenen Denkmälern (Gemälden, Reliefs), die Iphigeneia und die Gefangenen einander gegenübergestellt zeigen, ist es besonders ein Fries- oder Predellenbild aus Herculaneum, das zur Vergleichung mit der im Epigramm und in der Tragödie angedeuteten Situation und Stimmung herausfordert. Es ist abgebildet Pitt. d'Erc. I, 12, p. 67, Mus. Borb. VIII, 19, Overbeck, Gall. her. Bildw. XXX, 9, beschrieben u. a. von Overbeck, p. 733 f. und Helbig, Wandgem., nro. 1334.

Die gefesselten Gefangenen sind von einem Wächter vor Iphigeneia geführt, die unschlüssig, sinnend gegen sie gewandt ist, den Zeigefinger der rechten Hand zum Munde erhoben, den Ellnbogen auf die linke Hand gestützt. Hinter ihr steht eine Tempeldienerin, eine zweite beugt sich über einen niedrigen Altar. Zwischen Iphi-

geneia und den Gefangenen sehen wir auf einem Tische das Bild der Artemis in einer geschweiften aedicula.

Die Komposition ist übersichtlich und in ihrer edlen Einfachheit höchst ansprechend. Iphigeneia, so müssen wir vermuten, lässt beim Anblicke der Jünglinge ihren Groll fahren und ist bald nur noch das mitfühlende Weib. Der ganze sinnende Ausdruck, der in ihrer Stellung, in der Haltung der Hände sich ausprägt, beweist, dass der Augenblick festgehalten ist, in dem noch die Gefühle des Grolls und des Mitleids mit einander streiten, doch aber der Sieg sich schon auf die Seite des Mitleids neigt. So kämpft noch in dem Wandgemälde der Medeia aus Herculaneum eifersüchtiger Zorn mit der zärtlichen Liebe der Mutter. Die Entscheiduug schwankt, wir fühlen jedoch, dass bald der Zorn obsiegt. In dem Wandgemälde der Medeia ist der Sieg des Zornes schon entschieden oder doch so gut wie entschieden. Darum steht das erstere Bild dem Original des Timomachos näher. So muss es auch mit dem Gemälde der Iphigegeneia sein. Das der Grund, weshalb wir nicht glauben können, dass eine Darstellung auf einem Sarkophag aus Venedig, der sich in Weimar befindet, dem Inhalte des Epigramms und damit auch dem Original des Timomachos in Bezug auf die Hauptfigur genauer entspreche.

Dieses Sarkophagrelief ist abgebildet in den Berichten der sächs. Ges. d. Wiss., 1850, Taf. VII B (Text S. 250 ff.), besser bei Overbeck, Gall. her. Bildw., XXX, 2 (Text S. 731). Die Darstellung zerfällt in drei Teile. In der Mitte ist eine Scene ausgeführt, die dem eben beschriebenen Gemälde aus Herculaneum nahe verwandt ist, links findet das Wiedererkennen statt, rechts flieht Iphigeneia mit dem Bilde der Artemis. Was nun das Mittelbild anbetrifft, so sehen wir die beiden gefesselten Gefangenen von einem bärtigen Skythen vor Iphigeneia geführt, welche in einer entschiedenen Haltung die beiden Griechen, wie es scheint, fest ansieht, den rechten Fuss energisch

vorgesetzt und die Hände über dem Schoss gefaltet. Zwischen ihnen und Iphigeneia steht ein hoher Altar mit dem Bilde der Göttin. Iphigeneia zürnt hier offenbar und der Zorn überwiegt noch das Mitleid, wenn wir die ersten Regungen des Mitleids in der sich, wie es scheint, schnell beruhigenden Haltung, im Besonderen in dem Motiv der ruhig gefalteten Hände erkennen dürfen Im Hinblick auf Euripides jedoch und die Medeia des Timomachos muss man festhalten, dass der Ausdruck des *οἶκτος* den Ausdruck der *μανία* überwiegen soll, so dass vor die Sele des Beschauers des Bildes die Ahnung einer eintretenden Handlung oder gar einer Reihe von Handlungen treten kann. Das ist das Wesen der Kunst des Timomachos. Das muss auch das Epigramm meinen, ohne es mit geraden Worten auszusprechen. Doch in dem Sarkophagrelief herscht noch die *μανία* vor.

Sowohl Preller (Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss., 1850, S. 250) als auch W. Helbig (Oreste e Pilade in Tauride, dipinto Pompejano, in Ann. d. Inst., 1865, XXXVII, p. 341 und Untersuchungen, S. 149) und C. Robert (Iphigeneia in Tauris, in Arch. Ztg., 1875, XXXIII, 147) finden in dem Reliefbilde das Epigramm völlig verkörpert. Aber wir läugnen die Gleichberechtigung der *μανία* und des *οἶκτος* auch in diesem Gedichte. Wenn die Medeiaepigramme stets davon sprechen, dass Medeia von Zorn und Mitleid hin und her gezogen werde, so belehrt uns Lukianos (*περὶ τοῦ οἴκου*, 31), dass der Affekt des Zornes überwog. Darnach sind auch die Epigramme zu verstehen.

In dem Gemälde aus Herculaneum schwankt Iphigeneia noch, bald aber, wir fühlen es, wird sie die Gefangenen, die sie von der Fessel befreien lässt, mit mitfühlenden, zu Herzen dringenden Worten anreden. Es eröffnet sich uns der Ausblick auf eine ganze Reihe der Entwickelung. Dagegen ist, wie wir meinen, in der Figur selbst der Iphigeneia des Weimaraner Sarkophagreliefs zu viel Handlung. Daher wirkt der innere Vor-

gang nicht ganz in dem Sinne auf uns, wie es Timomachos gewiss bezweckt haben wird. Unsere Gedanken werden nicht über den Rahmen des Vorgestellten hinausgeführt, sondern haften an der selbständigeren Handlung. Die Figuren des Timomachos bringen doch aber das tiefe in sich versunken sein zur Darstellung, das jedoch wieder in so specifisch genialer Weise in Verbindung mit der Aussenwelt gesetzt ist, dass es einer Handlung mindestens gleichkommt. So ist es im Aias, so ist es in der Medeia, so wird es in der Iphigeneia sein.

Darum dürfte wohl das Bild aus Herculaneum dem Sinne des Epigramms, der Tragödie, dem Original des Timomachos am besten entsprechen, wenigstens soweit es die Hauptfigur betrifft.

Eine andere Komposition zeigt ein Wandgemälde aus Pompeji, aus dem Hause des L. Caecilius Jucundus, besprochen von K. Robert in der Arch. Ztg. von 1875, S. 133 ff. und abgebildet daselbst auf Taf. 13. Iphigeneia ist aus dem Innern des Tempels herausgetreten und schaut, wie es scheint, mit sinnendem Ernst auf die Gefangenen, welche tiefer an den Stufen des Tempels stehen. Von ihnen ist zwar nur eine halbe Figur erhalten, doch lässt sich erkennen, dass es eine Gruppe war, die der aus der Casa del Citarista (Mon. d. Inst. VIII, 22) erhaltenen glich. Das Bild der Artemis sehen wir in einer aedicula an den Tempelstufen. Robert sieht in dieser Darstellung die erste Begegnung der Geschwister und ist nicht durchaus abgeneigt, hier eine Kopie nach Timomachos zu erkennen. Auch A. Sogliano im Giornale degli scavi di Pompei, 1875, n. 25, p. 150, dachte an Timomachos. In der That, es ist durchaus wahrscheinlich, dass das Kompositionsschema wenigstens dem Originale des Timomachos angehört. Denn wenn man bedenkt, dass dieses Kompositionsschema bei der Uebertragung in den Relief- und Friesstil recht wohl eine

Gestalt annehmen konnte, wie wir sie auf dem Sarkophagrelief aus Weimar und auf dem Fries- oder Predellenbilde aus Herculaneum finden, so wird man der Ansicht sein dürfen, dass wir in diesen drei Darstellungen oder in zweien fast alle Momente haben, um uns eine annähernd richtige Vorstellung zu machen von der Iphigeneia des Timomachos.

Dieses Kompositionsschema finden wir ausser auf zwei Sarkophagen (abgebildet Arch. Ztg., 1844, Taf. 23 und Overbeck, Gall. her. Bildw. XXX, 3 und Ber. d. sächs. Ges. d. Wiss., 1850, Taf. VII A) auch auf mehren Gemälden, Repliken, von denen das beste ist das aus Casa del Citarista in Pompeji (Mon. d. Inst. VIII, 22, Conze, Vorlegebl., Sect. VI, Taf. 11, = Helbig, Wandgem., nro. 1333). Aber die dargestellte Scene ist eine andere. Während nun Helbig (Untersuchungen, S. 148 f.) an einen beträchtlich früheren Augenblick denkt, in dem sich im Geiste der Iphigeneia eben die Empfindungen zu regen beginnen, die im weiteren Verlaufe der Handlung zum Konflikte führen, den das Epigramm meint, glaubt Robert (Arch. Ztg., 1875, S. 145 f.), dass wir die Einleitung zur Ueberredungsscene vor uns haben. Da wir seine Gründe für überzeugend halten, so entbinden wir uns von einem Eingehen auf dieselben. Nur Eines wollen wir bemerken. Uns scheint die Hauptschwierigkeit darin zu liegen, dass Thoas, während Iphigeneia mit dem Eidolon aus dem Innern des Tempels heraustritt, nicht dieser, dem Drama gemäss, seine Blicke zuwendet, sondern seine Augen auf das Antlitz der Gefangenen gerichtet hält. Wenn Roberts Deutung des Bildes zu Recht bestehen bleiben soll, so bleibt, wie wir glauben, nur die Annahme übrig, der Maler habe den Zeitpunkt gewählt, wo Thoas erschienen ist, um zu sehen, ob die Gefangenen schon geopfert sind. Während der König nun des Opfers harrt, tritt Iphigeneia aus dem Tempel. Thoas sieht sie noch nicht.

Wenn dem so ist, so ist klar, dass wir es hier mit einem Nachahmer zu tun haben, der die Schale behalten, den Geist entfernt hat.

Es muss auffallen, dass die Gruppe der Gefangenen sich mehr oder minder modifizirt noch oft findet, in Gemälden und Reliefs. W. Helbig (Ann. d. Inst., 1865, p. 342 und Untersuchungen, S. 150) führte den überzeugenden Nachweis, dass diese so häufig in fast gleicher Weise auch in durchaus abweichenden Kompositionen wiederkehrende Gruppe auf das Original des Timomachos zurückgehe und immer wieder und wieder entlehnt sei. Dabei ist zu beachten der besonders in dem Gemälde aus Casa del Citarista hervortretende psychologisch fein abgetönte Gegensatz zwischen dem melancholisch und resignirt vor sich hinbrütenden Orestes und dem Pylades, dessen Ausdruck eine eigentümliche Mischung von Unwillen und Besorgnis verrät, dem man es ansieht, dass er noch am Leben hängt. Diese Auffassung entspricht vollständig dem Kunstcharakter des Timomachos (Helbig, Unters., S. 150). Daher müsste man zu einer Rekonstruktion des Gemäldes des Timomachos in Bezug auf die Gruppe der Gefangenen auch auf dieses Wandgemälde Rücksicht nehmen.

Helbig (Ann. d. Inst., 1865, p. 334) und vor ihm schon Michaelis (Arch. Ztg., 1863, S. 104) läugneten, dass die Darstellung des Bildes aus Casa del Citarista auf Euripides zurückgehe. Robert jedoch (Arch. Ztg., 1875, S. 141 ff.) hat, wie es uns dünken will, bewiesen, dass der Künstler sich an Euripides anlehne, indem er ihm das Recht zuerkennt, verschiedene Momente in der Art zusammenzuziehen, wie es geschehen ist. Die Gefangenen würden auch in der Tragödie bei der Scene der Ueberredung gegenwärtig sein, wenn es die dramaturgische Oekonomie gestattete. Und das Götterbild in der Hand der Iphigeneia habe nur dann einen Sinn, wenn sie den Thoas überreden wolle, die Wanderung

zum Mere zu gestatten. Gewiss habe Euripides die Form der Sage festgestellt, die fortan im Altertum nicht nur die geläufigste, sondern die allein massgebende blieb (S. 134).

Um so gewisser ist es, dass auch Timomachos in seinem Gemälde der Iphigeneia und des Orestes sich durchaus an Euripides anschloss.

Es bleibt nur noch zu untersuchen übrig, welche Bedeutung die Worte des Plinius 35, 136 haben mögen: praecipue tamen ars ei favisse in **Gorgone** visa est.

Die Entwickelung des Gorgonenideals können wir in zahlreichen uns erhaltenen Monumenten von den rohesten Anfängen bis zur vollendetsten Schönheit verfolgen. Weniger sagen uns die schriftlichen Quellen. Wir wissen aber, dass die Poesie das Ideal viel früher ausgebildet hat, als die Kunst.

Am durchgebildetsten erscheint das Gorgonenideal in der Skulptur in der sogenannten Medusa Rondanini in München. „Der Adel und die musterhafte Korrektheit aller Gesichtstheile, sowie die ruhige Harmonie jedes Einzelnen zu einem vollkommenen Ganzen, machen dieses Werk zn einem wahrhaft klassischen. Die innere leise Stimmung des schmerzvollen Unmuths und ironisch trotzenden Hohnes, welche aus dem bedeutungsvollen Zuge der Augenbraunen und den schon erstarrenden Lippen des wenig geöffneten Mundes ertönt, vollendet den tragischen Eindruck, den diess grossartige Haupt auf die Empfindung jedes gefühlvollen Zuschauers unvermeidlich erzeugen muss.“ K. Lewezow, Ueber die Entwickelung des Gorgonen-Ideals in der Poesie und bildenden Kunst der Alten. Mit fünf Kupfertafeln. Berlin, 1833, S. 95.

Besondere Kennzeichen dieser höchsten Entwickelung sind zwei kleine Flügel am Kopfe, eine sorgfältige und natürliche Anordnung des Hares in schlangenähnlichen Löckchen und zwei unter dem Kinne ver-

schlungene Schlangen, deren Köpfe und Hälse in wenig auffallender Weise unter den Flügeln aus dem Hare hervorragen. Die Gesichtszüge sind natürlich von hoher Regelmässigkeit und Schönheit. Das pathetische Moment ist sehr stark betont.

Für die Zeit der Entstehung dieses Ideals hält Lewezow die Zeit des Lysippos. Er denkt sogar an Lysippos selbst als den möglichen Schöpfer desselben. J. Six (de Gorgone; diss. inaug., Amstelod., 1885, p. 72 sq.) kommt auf eine etwas spätere Zeit, indem er nachweist, dass sich ein mit der Medusa Rondanini auf das genaueste übereinstimmendes Bild auf Erzmünzen des Seleukos I Nikator (306—281) findet, dass also die Medusa Rondanini dem Ende des vierten Jahrhunderts, dem Beginne der Diadochenperiode, entstamme.

Wenn nun das Gorgonenideal in der Skulptur endgiltig am Schluss des vierten Jahrhunderts festgestellt war, so darf man, wie wir meinen, diesen Vorgang für die Malerei etwa um dieselbe Zeit ansetzen. Nun ist uns einzig von Timomachos überliefert, dass er in der Darstellung der Gorgo ausgezeichnet gewesen. Ja er sei darin sogar, sagt Plinius, noch glücklicher gewesen als in der Schaffung seiner übrigen Gemälde. Dieser Ausspruch lässt darauf schliessen, dass der Maler, dessen Aias und Medeia weithin hoch berühmt waren, in dem Bilde der Gorgo das Ideal vollendet habe. Welcher Künstler war auch mehr geeignet und befähigt, ein Gorgonenideal hinzustellen, das dem in der Skulptur ausgebildeten entsprach, als derjenige, welcher das in brütendem Zorn erstarrte Antlitz der Medeia schuf? Eine solche Ueberlegung mag es gewesen sein, die W. Helbig (Wandgemälde, nro. 1172) zu der Vermutung bewog, dass der Typus eines unter der angeführten Nummer besprochenen Medusenhauptes aus Stabiae auf ein Original des Timomachos zurückgehe. Dieses Haupt ist abgebildet bei W. Zahn, Die schönsten Ornamente und

merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herculaneum und Stabiae u. s. w.; Berlin, 1828—52, fol., 6. Heft, Taf. 58. Die Züge des Antlitzes zeigen eine hohe Schönheit trotz des schmerzlich erstarrenden Ausdrucks. Die Linien der Augen und des Mundes drücken ein starkes Pathos aus. Das Har ist eigentümlich behandelt. Wirr und phantastisch zerfliesst es in freien Windungen, wie bei manchen der sogenannten Schlüterschen Masken. Vorn über dem Scheitel bäumt es sich wie in einem Wirbel auf; zu beiden Seiten ragen wagrecht zwei ganz kleine Flügel hervor, über die sich zwei Schlangenköpfe hoch emporheben. Zwei Schlangen nähern sich mit den Köpfen unter dem Kinne. Aus dem Lockengewirr der rechten Kopfseite heben sich noch zwei Schlangen heraus. Die Augenbrauen gleichen kleinen Schlangen, die rechte Augenbraue erscheint wie die Fortsetzung einer Lockenwindung. Das Kolorit des Antlitzes ist nach Helbig (die Zeichnung bei Zahn ist ohne Farben) amphibienartig, die Schlangen sind grün und die Fittiche grau. An solche Farben mag wohl Achilleus Tatios, Erot. 3, 7, gedacht haben, wenn er von dem Gorgonenhaupt in der Hand des Perseus sagt, es sei *φοβερὰ καὶ ἐν τοῖς χρώμασι.*

Dieses Gorgonenhaupt lässt sich in der Hauptsache durchaus der Medusa Rondanini an die Seite stellen, übertrifft sie wohl noch in der Kühnheit und Genialität der Zeichnung und des Ausdrucks. Die grössere Anzahl der Schlangen bei dem Bilde aus Stabiae ist von geringer Bedeutung, da das Haar — und das ist doch das Wichtigste — als natürliches Haar behandelt ist. Es ist also sehr wohl möglich, dass das besprochene Gorgonenhaupt wirklich das Gorgonenideal in der Malerei im wesentlichen zur Anschauung bringt und dass es auf ein Original des Timomachos zurückgeht.

Dagegen hat C. Dilthey in seiner Anzeige von Helbig, Wandgemälde im Bullettino dell' Inst., 1869, p. 153 zu no. 1172, die Vermutung Helbigs für wenig wahr-

scheinlich erklärt, weil die Richtung des Timomachos verlange, dass man sich ein ganz anderes Bild mache von seiner gerühmten Gorgo. Gründe gab Dilthey nicht an. Doch nahm er in seiner Abhandlung Medusa moribonda in villa Ludovisi in den Ann. d. Inst., 1871, p. 231 Veranlassung, auf ein Wandgemälde aus Herculaneum hinzuweisen, das er für näher stehend dem Original unseres Malers halte. Aber auch hier begnügt sich Dilthey (in Anm. 34 auf p. 238) mit einer Verweisung auf eine Münze der Sebastener (abgeb. bei Millin, Gal. mythol., II, tab. CV, 386** und Lewezow, Taf. V, 54) und auf Lukianos, Dial. mar. 14, 2 und De domo 25. Seine Absicht, später einmal ausführlich darüber zu handeln, hat er leider nicht ausgeführt.

Das Freskogemälde aus Herculaneum ist abgebildet Mus. Borb. XII, 48, beschrieben auch von Helbig, Wandgemälde, nro. 1182. In einer blühenden Landschaft mit Burg, Ziegenherde und jugendlichem lagernden Hirt sehen wir eine Gruppe von Athene, Perseus und Medusa. Perseus hat sein linkes Knie in die rechte Hüfte der auf das Knie niedergesunkenen Medusa gestemmt, seine Linke fasst ihr Schlangenhar und mit der Rechten hält er die Harpe vor ihrem Halse, bereit das Haupt abzuschneiden. Sein Blick ist nach links gewandt und schaut das Bild der Medusa in der Spiegelung des Schildes, den ihm Athene vorhält. Die Göttin zückt den Sper und hat die Haltung einer Anstürmenden. Der Gesichtsausdruck des Perseus deutet, wie es scheint, eine Regung des Mitleids an, die ihn einen Augenblick zaudern lässt. Die gleiche Situation zeigt die Münze, mit Modifikationen im Einzelnen, auch ist die Haltung der Athene weniger bewegt. Auf dieses Kompositionsschema geht auch zurück die Darstellung auf einem geschnittenen Steine, abgebildet bei Millin, a. a. O., nro. 386*. Da nun die Vereinigung dessen, was Lukianos an den beiden angeführten Stellen sagt, darauf schliessen lässt,

dass es in der That ein bekanntes Gemälde gab, das eine Gruppe der Athene, des Perseus und der Medusa in gleicher oder mindestens sehr ähnlicher Komposition zeigte wie das Bild aus Herculaneum und die Münze der Sebastener, so dürfen wir annehmen, dass uns hier in der That die Spuren eines nicht unbeliebten Originals erhalten sind.

Kann dieses Original nun die Gorgo des Timomachos sein? Darin, dass Perseus auf dem Wandgemälde einen Augenblick mit der Vollziehung des Mordes, wie es scheint, von Mitleid bewegt zögert, könnte man eine Analogie sehen mit den selischen Regungen in den besprochenen Gemälden des Timomachos, besonders in der Medeia. Eine solche Analogie würde bedeuten, dass Perseus, den Widerstreit der Empfindungen von Zorn und Mitleid zeigend, das Interesse des Beschauers vorwiegend auf sich zog, also der Angelpunkt des Gemäldes war. Denn in Medusa durfte nur Schrecken und Todesfurcht in Antlitz und Haltung zum Ausdrucke gebracht werden. An ihr kam demnach das Wesen der Kunst des Timomachos nicht zur Geltung. Und doch sagt Plinius: praecipue tamen ars ei favisse in Gorgone visa est! Kann das etwas anderes heissen als dass Timomachos gerade in der Darstellung der Gorgo das Wesen seiner Kunst und zwar in vollendetster Weise zeigte? Wenn es richtig ist, dass sich im Antlitze der Gorgo des Timomachos eine Mischung pathetischer Gefühle ausdrücken musste, so kann das Gemälde von Herculaneum nichts mit der Gorgo des Timomachos zu thun haben. Aber auch die ganze Komposition ist nicht so, dass wir glauben möchten, sie ginge auch nur in den allgemeineren Umrissen auf unseren Maler zurück. Sie wirkt, um es mit einem Worte zu sagen, abstossend. Es wäre ähnlich als ob Timomachos eine Medeia gemalt hätte, wie sie eines ihrer Kinder gefasst hat und nun noch einen Augenblick überlegt, bevor sie es abschlachtet. Wie so ganz anders Timomachos in Wirklichkeit!

Dazu kommt noch, dass das Haupt der Medusa, wenn die Gesichtszüge auch ideal schön sind, nicht den vollendeten Typus zeigt, den wir an dem Gorgonenhaupte Helbig nro. 1172 = Zahn, Taf. 58 bewunderten. Die Hare sind als Schlangen gebildet und Perseus fasst in diese Schlangen hinein und hält mit seinem Griffe die Medusa fest. Es ist doch wohl wahrscheinlich, dass diese Behandlung des Hares als Schlangen dem Originale angehörte, auf welches das Bild aus Herculaneum in letzter Reihe zurückgeht. Um so weniger werden wir an Timomachos denken.

Nach dem Ausgeführten dürfen wir es aussprechen, dass uns die Worte des Plinius im Vergleich mit dem, was wir für das Wesen der Kunst des Timomachos halten, darauf hinzudeuten scheinen, dass Timomachos kein Gruppenbild des Perseus und der Gorgo malte, sondern das Haupt der Gorgo.

Wir wenden uns jetzt direkt zu der Frage nach der

**Blütezeit des Timomachos.**

Plinius 35, 136 gibt mit grösster Bestimmtheit an, dass Timomachos zur Zeit des Dictators Caesar geblüht habe: Timomachos Byzantius Caesaris dictatoris aetate Aiacem et Medeam pinxit. Dieser Angabe schlossen sich vollständig an Winckelmann (Gesch. d. Kunst des Alterth., herausgeg. von J. Lessing, S. 266) und K. O. Müller (Hdb. d. Archäol., § 208); von den Neueren C. Bursian (N. Jahrb. f. Philol., 1863, LXXXVII, 104 f.) und C. Robert (Archäol. Märchen, S. 132 ff.).

Welcher Zeitraum ist aber unter dem Ausdruck „die Zeit des Diktators Caesar“ zu verstehen? Zumpt behauptet in seiner Ausgabe der Verrinen zur Stelle, dass man natürlich die Zeit Caesars von seiner Geburt an rechnen müsse. Er ist also der Ansicht, unter der aetas Caesaris sei die Zeit von 100—44 etwa zu verstehen. Diese Ansicht dürfte nicht richtig sein. Denken wir

einmal an das fünfte Jahrhundert der griechischen Geschichte. Wer wird die Zeit von 500 bis etwa 470 oder auch 460 das Zeitalter des Perikles nennen, obgleich Perikles doch ungefähr so alt war wie das Jahrhundert? Ist dieser Zeitraum nicht für jedermann das Zeitalter der Perserkriege? Nehmen wir aus der Geschichte Preussens die Zeit, welche uns nicht ferner liegt und nicht weniger bekannt ist als dem Plinius die Zeit der Alleinherrschaft Caesars. Wer versteht unter dem Zeitalter Friedrichs d. Gr. eine andere Zeit als die von 1740—1786? Niemandem wird es einfallen, die Jahre von 1712—1740 zum Zeitalter Friedrichs d. Gr. zu rechnen. Ebenso wenig wie wir das Zeitalter Friedrich Wilhelms I. mit dem Friedrichs II. vermischen werden, konnte auch Plinius die Zeit eines Marius und Sulla mit der des Caesar zusammenwerfen. Der Geist Caesars hatte auf die geschichtliche Gestaltung des ersten Viertels des ersten vorchristlichen Jahrhunderts gar keinen Einfluss. Das wusste Plinius so gut und wohl noch besser als wir. Und das Zeitalter eines Mannes kann doch nur die Jahre umfassen, welche durch ihn ihr Gepräge erhalten haben.

Wir nehmen also an, dass Plinius bei der aetas Caesaris an die Zeit um die Mitte des ersten Jahrhunderts gedacht hat.

Da nun die Gemälde des Timomachos, immer vorausgesetzt, dass die bei Cicero genannten Werke wirklich dieselben sind, die Plinius als Werke des Timomachos bezeichnet, bereits um das Jahr 70, die Abfassungszeit der Verrinen, nicht nur in Kyzikos, sondern in aller Welt hoch berühmt waren, so muss ihre Entstehung in eine frühere Zeit fallen. Man dürfte wohl annehmen, dass sie nicht nach dem Jahre 80 gemalt sind. Da nun Timomachos offenbar während der Arbeit an der Medeia starb, so musste seine Blüte, wenn wir Plinius folgen, um 100 bis in die achtziger Jahre angesetzt werden. Da diese Zeit aber durchaus nicht zum Zeitalter des

Diktators Caesar gerechnet werden darf, so bleibt nur die Vermutung übrig, dass sich Plinius geirrt hat. Ob dieser Irrtum darauf zurückzuführen ist, dass Plinius aus der Angabe, Cäsar habe zwei Gemälde des Timomachos gekauft, irrtümlich auf die Zeit des Malers geschlossen oder welches sonst die Veranlassung eines solchen doch recht auffallenden Irrtums ist, das zu entscheiden wird wohl kaum jemals gelingen.

Wir binden uns also nicht an die Angabe des Plinius und halten uns für berechtigt, den Maler Timomachos mit Welcker „in ein unbestimmt früheres Zeitalter" zurückzusetzen.

Da wir keine weiteren Angaben über die Zeit des Timomachos haben, so müssen wir versuchen, ob wir nicht auf indirektem Wege näher zum Ziele gelangen.

Cicero nennt Verr. IV, 60, 135 dreizehn Kunstwerke, von denen ein jedes den Stolz der Stadt bildete, in der es aufgestellt war. Für alle können wir die Künstler nennen, nur nicht für die Venus marmorea der Reginer und den Satyrus der Tarentiner. Wir haben, abgesehen von Timomachos, die Namen Pythagoras, Myron, Praxiteles der ältere, Praxiteles der jüngere (zweimal), Protogenes (zweimal) und Apelles (zweimal). Darnach sind wir wohl berechtigt, auch die Venus und den Satyrus für Werke nicht minder berühmter Künstler anzusehen, wenn wir dieselben nicht etwa unter den genannten selbst zu suchen haben. Da nun die Zeit des Apelles bis etwa 300 herabgeht und wir die letzten Ausstrahlungen der grossen Blüteperiode bis etwas nach 300 annehmen müssen so dürfen wir sagen, dass auch die Venus und der Satyrus spätestens um 300 entstanden sein werden. Also auch der Aias und die Medeia?

Plinius 35, 145 erzählt als etwas ganz besonders Auffallendes, dass die letzten und unvollendeten Gemälde mehr bewundert würden als die vollendeten, weil man bei ihnen noch die vorgezeichneten Umrisse und

so die Gedanken des Künstlers selbst beobachten könne; zugleich wirke auch der Schmerz darüber, dass der Künstler seinem Werke zu früh entrissen sei, als ein eigentümlicher Reiz. Solches könne man bei der Iris des Aristeides, den Tyndariden des Nikomachos, der Medeia des Timomachos und der Aphrodite des Apelles bestätigt finden. Wiederum sehen wir den Timomachos unter Künstlern der besten Zeit; ja Aristeides, Nikomachos und Apelles sind Zeitgenossen. Dass Plinius nicht selbst die Notizen über unvollendete Gemälde zusammensuchte und daran die treffenden Bemerkungen knüpfte, scheint höchst wahrscheinlich zu sein. Er übernahm das Ganze aus einer seiner Quellen als eine seit langem verbreitete kunsthistorische Beobachtung, die gelegentlich anzuführen Laie und Kenner von jeher liebte.

G. Oehmichen (Recension von Carl Robert: Archäol. Märchen aus alter und neuer Zeit; Berlin, 1886; in Berliner philol. Wochenschrift, 1887, nro. 49, S. 1527) hält diese Stelle des Plinius auch der Umgebung wegen, in der sie steht, für beweisend dafür, dass Timomachos nicht zu Caesars Zeit gelebt haben könne. Der § 145 sei zwischen zwei alphabetisch geordnete Malerlisten eingeschoben. Die zwei Notizen über den Erigonus, tritor colorum Nealcae pictoris, und über unvollendete Gemälde habe Plinius da gefunden, wo er die proceres, die primis proximi und die non ignobiles aussonderte. Da die zwei Bemerkungen ihm so interessant schienen, dass er sie nicht glaubte unterdrücken zu dürfen, so schob er sie da ein, wo zwischen zwei alphabetischen Reihenfolgen ein Ruhepunkt, so etwas wie ein lerer Raum sich beim Schreiben aufdrängte. Dass Plinius tatsächlich die zwei Notizen, gewiss wenigstens die erste, da gefunden, wo er die primis proximi fand, beweist das inter hos in den Eingangsworten des Paragraphen: non omittetur inter hos insigne exemplum etc. Seine zweite Notiz umfasst nur Maler, die er vorher

schon besprochen: Aristeides § 98, Nikomachos § 108, Timomachos § 136, Apelles § 79—97. Wie sollte nun ein Maler aus der Zeit Caesars in die Gesellschaft der primi kommen?

Eine dritte Stelle, in der Timomachos unter den Besten genannt wird, findet sich in dem dem Lucilius Junior, einem Freunde des Seneca, zugeschriebenen Lehrgedichte Aetna, v. 593—596. Der Dichter gibt eine Reihe von Kunstwerken, um daran anzuknüpfen, dass es doch noch wichtiger sei, die Werke der Natur anzuschauen, hier insbesondere den Aetna. Er zählt je ein Werk auf des Apelles, Timomachos, Timanthes und Myron. Timomachos wird also auch hier mit Künstlern zusammen genannt, die nicht unter das Jahr 300 heruntergehen.

C. Dilthey (Sarcofaghi di Medea, in den Ann. dell' Inst., 1869, p. 57, n.) folgert aus dem Umstande, dass die übrigen Kunstwerke von auswärts nach Rom gekommen seien, dass auch die Medeia vorher an einem fremden Orte und zwar längere Zeit ausgestellt gewesen sei. Da ferner Lucilius seine Kenntnis den Epigrammen verdanke, so läge darin eine Widerlegung des Plinius in Bezug auf das Alter des Timomachos. Gegen das letztere Argument wendet C. Robert (Archäol. Märchen, S. 140) mit Recht ein, dass nicht alle Epigramme älter sind als die Zeit Caesars. Das erstere Argument ist dagegen wohl nicht so schwach, wie es Robert zu sein scheint, der die Frage aufwirft, wer dafür garantire, dass die sub truce . . . parvi ludentes Colchide nati (v. 594) das Bild des Timomachos und nicht das in Kyzikos bezeichnen?

Noch eine vierte Stelle gehört hierher, nämlich die Aufzählung bei Plutarchos, De audiend. poet. 3. Als *πράξεις ἄτοποι* nennt er uns den Kindermord der Medeia von Timomachos, den Muttermord des Orestes von Theon, des Odyssens erheuchelten Wahnsinn von Parrhasios,

den Philoktetes von Aristophon, des Silanion Jokaste und die *ἀκόλαστοι ὁμιλίαι γυναικῶν πρὸς ἄνδρας* von Chairephanes (wohl Nikophanes). Keiner dieser Künstler, abgesehen von Timomachos, ist jünger als Apelles.

Lebte nun also Timomachos zur Zeit des Apelles?

Brunn 2,282 hat bemerkt, dass wir niemals den Namen Timomachos unter denen finden, die Cicero, Plinius, Quintilianus und Lukianos oft gewissermassen als Repräsentanten ihrer ganzen Kunst anführen. In dieser Art von Kanon komme kein Künstler vor, der jünger sei als Apelles und Protogenes oder der Zeit nach als Ol. 120. Nur einmal werde Timomachos genannt, nämlich an der angeführten Stelle des Plinius 35, 145. „Hieraus," meint nun Brunn, „glaube ich den Schluss ziehen zu müssen, dass er zur Zeit der Feststellung des Kanon noch nicht gelebt hat, und dass also, da er zu Caesars Zeit schon lange den Toten angehörte, seine Blüte in die eigentliche Diadochenperiode zu setzen ist."

Wenn Timomachos nicht unter den Künstlern erscheint, die von den Schriftstellern als die bedeutendsten in ihrer Kunst und gleichsam als Vertreter derselben aufgeführt werden, so ist zu sagen, dass unter den Malern auch Polygnotos, Euphranor, Timanthes und Nikomachos und unter den Bildhauern auch Myron, Alkamenes und Euphranor nicht als ein Höchstes in der Kunst genannt sind. Wenn Brunn aber nur an die Künstler denkt, welche in Reihenfolgen und Vergleichen und damit auch gewissermassen als Vertreter der ganzen Kunst vorkommen, so ist er im Irrtum, wenn er annimmt, Timomachos werde in solchen Fällen nur einmal genannt. Dass er überhaupt einmal genannt wird, müsste schon genügen, denn Pamphilos wird auch nicht öfter erwähnt und Timanthes, Melanthios, Theon und Dionysios finden sich auch nur zweimal angeführt. Wie weit der Zufall dabei mitwirkte, ist gar nicht abzusehen. Timomachos wird thatsächlich viermal in Reihenfolgen genannt. In

drei Fällen sind absichtlich die bedeutendsten Künstler oder, was keinen Unterschied macht, die bedeutendsten Werke zusammengestellt, und bei Plutarchos sind in Wirklichkeit nur Aristophon und Chairephanes oder Nikophanes von geringerer Bedeutung. Die in diesen vier Reihenfolgen genannten Künstler dürfen nicht weniger für Vertreter ihrer ganzen Kunst angesehen werden, als die Künstler der überwiegenden Mehrzahl der übrigen Reihenfolgen. Ganz unbestreitbar ist zum wenigsten, dass durch die vier Zusammenstellungen, in denen Timomachos erwähnt wird, dessen sehr grosser Wert als Künstler erwiesen ist.

Da keiner der mindestens vierzehn Künstler, mit denen Timomachos zusammen aufgeführt wird, jünger ist als das Jahr 300, so darf man wohl schliessen, dass Timomachos nicht eine und zwar die einzige Ausnahme bildete.

Zu einem ähnlichen Ergebnis, d. h. zur Ansetzung der Blütezeit des Timomachos um Ol. 118—120, kommt Urlichs (Ein Medea-Sarkophag, S. 17) durch Betrachtung von Plin. 35, 136. Von § 122—137 werden die Enkausten angeführt. Mitten unter ihnen, deren Zeit nicht unter 300 heruntergeht, nennt Plinius im § 135 einen Herakleides aus Makedonien und Metrodoros zur Zeit des Königs Perseus, d. h. um 170, und im § 136 Timomachos. Die zwei Paragraphe hält C. Robert (Arch. Märch., 133 f.) für eine durchaus unorganisch und zwar aus Varro eingeschobene Partie, entgegen Ad. Furtwängler (Plinius und seine Quellen über die bildenden Künste, in den Jahrb. f. class. Philol., 9. Supplementb., 1877—78, Anm. 7 zu S. 14), der gemeint hatte, dass Plinius nur die Schätzung des attischen Talentes dem Varro entnommen habe, das Übrige aber dem Pasiteles verdanke. Welches immer auch die Quelle sein mag, die Annahme der unorganischen Einschiebung ist nicht einleuchtend, da ja zum mindesten die Medeia des Ti-

momachos enkaustisch war, wie ein Epigramm der griechischen Anthologie lehrt (II, 206, 42). Nun hat zwar bereits Lessing im 3. Kap. des Laokoon hier das Bild eines anderen Künstlers erkennen zu müssen geglaubt, „der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äussersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört", und schon Ausonius hatte das griechische Epigramm bei seiner Uebersetzung so verstanden und den vermuteten Gegensatz zu Timomachos mit aller Bestimmtheit in einem angefügten Distichon ausgedrückt, und von Neueren ist z. B. Dilthey (Sarcofaghi di Medea, in Ann. d. Inst., 1869, XLI, p. 58 sq.) der Meinung, dass die Verse sich wahrscheinlich auf ein anderes Gemälde beziehen, doch können wir uns mit Brunn (II, 277) nicht davon überzeugen, dass dem so sei. Dilthey selbst hält die Ausdrücke des Epigramms für zu unbestimmt, um eine sichere Erklärung des Inhalts zu geben. Und dass Ausonius nicht etwa ein verloren gegangenes viertes Distichon übersetzt, sondern seine eigene Ansicht giebt, dürfte schon die asyndetische Anfügung erweisen, ganz abgesehen von der so unerwarteten kritischen Gegenüberstellung zweier Maler, von denen nur der zweite genannt wird. Einen fast gleichen Gedanken fand Ausonius am Schluss des auch von ihm übersetzten Epigramms II, 159, 20 = Planud. IV, 136. Dazu kommt, was Brunn bemerkt: In dieser moralischen Betrachtungsweise scheine dem Dichter schon die Verewigung der Mordgedanken barbarisch, und er nenne die Medeia eine Kindermörderin auch vor der That, da diese doch sicher bevorstehe und man auch in dem Gemälde das Unmass der Leidenschaft spüre.

Wenn das Ausgeführte richtig ist, so hat man ein Recht zu behaupten, dass die Notiz über Timomachos nicht zufällig in diese Paragraphe geraten ist. Ob auch Herakleides und Metrodoros zu den Enkausten gerechnet

werden dürfen, kann man nicht mit Bestimmtheit sagen, wohl aber als wahrscheinlich der Stelle wegen vermuten, an der sie stehen. Plinius stellte die Enkausten nach seinen Excerpten zusammen, chronologisch nicht genau geordnet, diese Ordnung wohl für eine spätere Durcharbeitung aufsparend.

Was nun den Wert der § 122—137 für die Bestimmung der Blütezeit unseres Malers anbetrifft, so folgert Urlichs so: Die Technik der Enkaustik war von Pausias neu belebt worden (§ 123). Die Zeit seines Sohnes und Schülers Aristolaos wird durch das Bildnis des Epameinondas bestimmt (§ 137.) Da Timomachos unter den Schülern des sikyonischen Meisters nicht aufgeführt wird, so darf man ihn einige Generationen später ansetzen, etwa Ol. 118—120.

Um das „Märchen" von dem Irrtume des Plinius zu beseitigen, führt Robert ferner an, dass Timomachos nicht unter den sechszehn Malern vorkomme, deren Namen Plinius im 35. Buche dem Xenokrates entnommen habe. Ohne uns auf die Frage einzulassen, welcher Grad der Wahrscheinlichkeit diesem Versuche Roberts beizumessen sei, die sechszehn Maler auf Xenokrates zurückzuführen, bemerken wir nur, dass wir unter ihnen eine ganze Reihe von Namen vermissen, die Quintilianus XII, 10, 3—6 giebt, nämlich Polygnotos, Pamphilos, Melanthios, Antiphilos und Theon von Samos. Aber auch Nikomachos fehlt, den die fast gleich wichtige Aufzählung bei Cicero, Brut. 18, 70, hat und ebenso Plinius 35, 50. Nun sagt zwar Robert (S. 77), Quintilianus folge Antigonos, der doch aber wieder den Xenokrates benutzt habe (S. 57), und die Sätze über die Bildhauer wenigstens seien sehr nahe verwandt mit den entsprechenden Abschnitten bei Cicero (S. 53 f.); doch müssen Cicero und Quintilianus verschiedenen Quellen gefolgt sein, denn wie sollte man es sich sonst erklären, dass Cicero Timanthes, Nikomachos und Aetion nennt, über die das aus-

führlichere Zeugnis seines Bewunderers schweigt? Ist es unter solchen Umständen wirklich so besonders schwerwiegend, dass Timomachos weder in der dem Xenokrates zugeschriebenen Reihe noch unter den Malern bei Quintilianus genannt wird?

Nach Roberts Meinung (S. 47; 72; 139) hat J. Brzoska (De canone decem oratorum Atticorum quaestiones; diss. inaug.; Vratisl., 1883, p. 68 sqq.) überzeugend nachgewiesen, dass Quintilianus einen Kanon der Maler und Plastiker gebe und zwar einen dekadischen, und dass dieser Kanon um 125 in Pergamon entstanden sei. Dass die kunstgeschichtlichen Studien besonders in Pergamon, der Residenz kunstsinniger Könige, gefördert durch eine berühmte Bibliothek, zu hoher Blüte gelangten und die Kunstgeschichte in eine kritisch festgestellte Form brachten, die wir noch heute in ihren Trümmern ahnen können, darf man als sicher annehmen. Dass wir aber bei Quintilianus einen Kanon haben und zwar eine Maler- und eine Plastikerdekade, ähnlich der Dekade der attischen Redner, hat weder Brzoska noch ein Anderer bewiesen und muss nach wie vor als Glaubenssache bezeichnet werden.

Um aus der Zahl von eilf Malern, die Quintilianus in Wirklichkeit gibt, die vorausgesetzte Dekade zu gewinnen, sucht Brzoska den Namen des Euphranor auszumerzen. Er sagt nämlich p. 70: Euphranor a ceteris pictoribus distincte discernitur; nam „et ceteris optimis studiis inter praecipuos et pingendi fingendique idem mirus artifex fuit“; praeterea cum ceterorum pictorum virtutes insignes imitatione dignae enumerentur, de Euphranore in universum iudicatur. quo ab ceteris pictoribus secreto decem restant pictores. Es ist jedoch ersichtlich, dass die allgemeiner gehaltene Fassung des Urteils über Euphranor sich aus seiner alles umfassenden Vielseitigkeit in ganz natürlicher Weise und ohne jeden Zwang und jede Nebenabsicht ergeben musste.

Da dieser Künstler Maler zugleich und Plastiker und demnach ganz besonders geeignet war, den Uebergang von den ersteren zu den letzteren zu bilden, so drückte der Schriftsteller diese Doppeleigenschaft völlig entsprechend nicht nur durch die Worte aus, sondern auch durch die Stellung, die er ihm am Ende der Reihe anwies. Aus einem andern Grunde ist Robert (S. 72) ebenfalls dafür, dass Euphranor nicht entfernt werden darf. Er will aber dafür, um die angenommene Dekade zu sichern, Polygnotos streichen, da nur Tafelmaler berücksichtigt seien. Wer wird aber Polygnotos vermissen wollen, da doch dieser Künstler nicht nur auch bei Cicero, Brut. 18, 70, genannt ist, sondern überhaupt mit Apelles, Zeuxis, Parrhasios und Protogenes am häufigsten in Kunstvergleichen und Reihenfolgen angeführt wird?

So wie Robert bei den Malern der Dekade zu Liebe das Prinzip der Sonderung nach Tafelmalern glaubt erkennen zu müssen, so stellte Brzoska (p. 70 sq.) bei den Plastikern die Behauptung auf, Skopas werde deswegen nicht genannt, weil die Dekade nur Erzgiesser enthalte, Skopas aber ein Bildhauer sei. Darnach hätten wir auch eine Dekade der Bildhauer, d. h. der Künstler in Marmor zu erwarten! Der von Brzoska angeführte Grund ist wohl kein starker. Werden doch von Praxiteles fast noch einmal so viel Marmorwerke erwähnt als Werke von Erz, und gerade seine berühmtesten Arbeiten, der Eros von Thespiai, die Aphrodite von Knidos und Kos und, fügen wir noch hinzu, der Hermes mit dem Dionysos-Kinde sind Marmorwerke. Vgl. auch Plin. 34, 69. Dazu Overbeck, Schriftq., nro. 1288—1294, 1297, 1298. Musste man nicht Namen von Künstlern erwarten, die wenigstens vorwiegend Erzgiesser waren? Zudem ist Skopas nicht ausschliesslich Marmorbilder, wenigstens kennen wir eine Erzstatue von ihm, die Aphrodite Pandemos.

Brzoska behauptet nun geradezu und Robert stimmt

ihm bei, dass über eine kanonische Dekade der Plastiker bei Quintilianus überhaupt kein Zweifel sein könne. Gewiss, die Zehnzahl ist äusserlich da, aber der Kanon? Streng genommen ist aber auch die Zehnzahl nicht da, sondern eine Eilfzahl. Denn Wortlaut und Stellung lassen es uns, wie schon angedeutet, höchst wahrscheinlich wenn nicht gewiss erscheinen, dass Quintilianus den Euphranor auch für die Plastiker gezählt wissen will.

Mit welchem Namen beginnt nun Quintilianus seine Plastikeraufzählung? Mit Kallon, sowie Cicero, Brut. 18, 70, mit Kanachos. Beide, Kallon und Kanachos, stehen am Anfange der Entwickelung der Plastik, und wir haben nicht den Schatten von Berechtigung anzunehmen, einer von beiden hätte in irgend einer Art so tüchtiges als Plastiker geleistet, dass man es für geboten gehalten, ihn als Muster für alle Nachwelt aufzustellen. Overbeck (Plastik I$^3$, 112 f.) hat daraus, dass Kallon von Quintilianus sowie Kanachos von Cicero „gleichsam als Typus und Muster in einer erläuternden Vergleichung der Kunst der Rede mit der bildenden“ verwendet werden konnte, geschlossen, dass die Bedeutung des Kallon in der Entwickelung der Kunst eine nicht geringe gewesen sein muss. Das ist wohl richtig, kann aber doch nichts weiter besagen wollen, als dass Kallon sich durch sein Streben Ruhm verschaffte, die engenden Fesseln archaischer Unfreiheit zu lockern. Er blieb doch immer noch tief im Archaismus stecken, wie es ja auch Quintilianus ausdrücklich angibt, und nicht minder Cicero für Kanachos.

Mit Kallon nennt Quintilianus den Hegesias zusammen. Er scheint in der Tat aber höher zu stehen, jedoch wohl kaum in dem Grade, dass er als Muster zur Nachahmung hätte aufgestellt werden können. Das ist wahrscheinlich erst der Eall mit Kalamis und zwar auch nur im Hinblick auf Lukianos, Imag. 6. Wenn Cicero, Brut. 19, 75, gesteht, dass des Naevius Geschichte

des punischen Krieges wie ein Myronisches Werk ergötze, so wissen wir nicht, ob der Reiz des Altertümlichen, d. h. des gereiften Archaismus, für den Cicero sich sehr empfänglich zeigt (vgl. Orat. 11, 36; 50, 169; De orat. III, 25, 98), auch in den Werken eines Kanachos und Kallon so stark war, dass man sich gedrungen gefühlt hätte, sie noch für späte Geschlechter sur Nachahmung zu empfehlen.

Auch gegen Demetrios darf man seine Bedenken haben. Ihn nennt ausser Quintilianus sonst kein einziger Schriftsteller in Vergleichen und Reihenfolgen. Und bei Quintilianus dient er offenbar nur dazu, die Thatsache stärker zu beleuchten, dass Praxiteles und Lysippos die veritas am besten und vollkommensten erreicht haben. Er übertrieb das berechtigte Streben nach künstlerischem Ausdruck der veritas, geriet ins Extrem und büsste damit jedes Anrecht ein, zu den mustergiltigen Künstlern gezählt zu werden. Welches ist nun die Eigenschaft, die ihn berechtigt hätte, einen Ehrenplatz in einem Kanon zu finden?

Wenn man sieht, wie Quintilianus ebenso wie Cicero mit den Anfängen der Bildhauerei beginnt, so wird man zu der Ueberzeugung gedrängt, dass weder Quintilianus noch Cicero an eine Dekade der Künstler gedacht. Nein, beide geben einen kunstgeschichtlichen Auszug, eine kunstgeschichtliche, im ganzen richtig chronologisch geordnete Entwickelungsreihe von den Anfängen bis zur Vollendung. Die Absicht, die Quintilianus mit seiner Künstleraufzählung verfolgt, erfordert auch durchaus nicht, dass die vorzüglichsten Maler und Bildhauer genannt werden, sondern sie läuft darauf hinaus, zu zeigen, dass es wie in der Beredtsamkeit so auch in der Kunst verschiedene und mannigfache Arten (genera, XII, 10, 1) gibt. Sein Zweck verlangt es also, dass womöglich nur solche Künstler aufgezählt werden, welche unter einander verschieden sind und zusammen alle genera

der Kunst zur Darstellung bringen. Daher kommt es, dass uns etwa statt Timanthes, Nikomachos oder Aetion Künstler wie Pamphilos und Theon von Samos vorgeführt werden, die sonst niemand bei Vergleichen oder in Reihenfolgen nennt.

Wir sind daher nicht berechtigt, aus dem Umstande, dass weder Quintilianus noch auch Cicero im Brutus den Timomachos nennen, den Schluss zu ziehen, es habe dieser Künstler zu der Zeit noch garnicht gelebt, in der die Geschichte der Maler in Pergamon kritisch untersucht und die Resultate dieser kritischen Tätigkeit festgestellt wurden. Angenommen aber auch, wir hätten bei Quintilianus einen dekadischen und zwar von den Pergamenern geschaffenen und allgemein anerkannten Malerkanon, so wäre dadurch noch immer nichts für die Zeit des Timomachos bewiesen. Bewiesen wäre nur, dass die Pergamener diesen Künstler für nicht würdig erachtet hätten, in ihre Dekade aufgenommen zu werden. Da er aber diese Verbannung mit Timanthes geteilt hätte, dem Plinius 35, 74 das höchste Lob zollt, so wäre sie für ihn zum mindesten keine Schande gewesen.

Nun ist aber Robert selbst der Ansicht (Arch. Märch., 53 f.), dass die Vergleichung von Quintilianus, Cicero und Dionysios von Halikarnassos (de Isocr. 3) fast mit Gewissheit ergebe, dass der bei Quintilianus „erhaltene dekadische Kanon“ der Plastiker einer Quelle entnommen sei, die mehr als zehn Klassiker der Plastik aufwies. Dasselbe wird auch für die Maler nach Vergleichung von Quintilianus und Cicero im Brutus zugegeben werden müssen. Damit ist aber gesagt, dass das Fehlen des Timomachos bei beiden Schriftstellern nichts gegen die Annahme beweist, dass Timomachos selbst ein Klassiker war.

Von diesen mehr auf Aeusserliches sich beziehenden Erwägungen wenden wir uns nun zu dem Charakter der Gemälde des Timomachos. Wir meinen das Pathos, das

in ihnen in einem Grade geherscht zu haben scheint, wie wir es sonst weder bei einem Maler noch bei einem Bildhauer zugleich so allgemein durch fast alle Werke verbreitet antreffen. Der Aias zeigt Reue und Verzweiflung, in der Medeia streiten Liebe mit Eifersucht und Rache, die Iphigeneia wird von Zorn, Mitleid und einer unbewussten Regung ahnender Schwesterliebe bewegt, in der Gorgo, dürfen wir wohl annehmen, brachte der Künstler das durch Trauer gemilderte Todesgrauen zu entsprechendem Ausdruck.

Die Kunst des Timomachos ging, wie wir gesehen, vorzugsweise auf Darstellung pathetischer Motive aus, welche, nach unserer Kenntnis der Malerei der Alten, zum Teil neu waren, doch aber wohl nicht in der Art und in dem Grade, dass sie nicht als natürliche Fortentwickelungsstufe erklärt werden könnten.

Overbeck (Plastik, II[3], 286—288) unterscheidet bei der Würdigung des Kunstwertes des Laokoon drei Perioden der Entwickelung des Pathos in der Skulptur. Die erste zeige sich in den Werken des Pheidias, doch sei das Pathetische noch dem Ethischen und der Idee durchaus untergeordnet. Die zweite Stufe nehme die Kunst des Skopas und Praxiteles ein, das Pathetische sei hier der selbständige Träger des Ethischen und der Idee. Die dritte Entwickelungsperiode, die letzte überhaupt mögliche, bezeichne am vollkommensten der Laokoon. Das Pathos sei ausschliesslich geworden und von der Idee gelöst. Vorbereitet werde diese Stufe durch Werke wie Silanions Jokaste und des Aristonidas Athamas.

Eine solche Scheidung lässt sich in der Malerei nicht durchführen, vielleicht nur deshalb nicht, weil unsere Kenntnis derselben fast einzig und allein auf die dürftigen Schriftstellerbemerkungen beschränkt ist.

Das Pathos des Polygnotos ist gewöhnlich ein wenig bewegtes Leiden. In dem grossartigen pathetischen Gemälde Iliupersis in der Lesche zu Delphoi scheint uns

die Figur des Sehers Helenos, nach der Beschreibung des Pausanias wenigstens, das Pathos der ganzen Komposition in sich zu vereinigen. Er sitzt da, in sein Himation gehüllt, mit dem Ausdrucke tiefster Niedergeschlagenheit wegen seiner Gefangenschaft (*εἰς τὰ μάλιστα κατηφής*, Paus. X, 25, 5). Auf der gegenüberliegenden linken Wand der Stoa waren Scenen aus der Unterwelt gemalt im Anschluss an die Sage von dem Hinabsteigen des Odysseus in das Reich der Schatten. Hier heben wir das Bild des Hektor heraus. Wir sehen ihn sitzen, beide Hände um das linke Knie gefaltet, während sich in seiner ganzen Haltung Unmut und Trauer ausprägt (Paus. X, 31, 5). Es ist nicht zu verkennen, dass die äussere Haltung dieser beiden Figuren eine gewisse Aehnlichkeit hat mit der Darstellung des Aias von Timomachos. Darauf beschränkt sich allerdings auch die wechselseitige Beziehung, denn das Pathos ist ein anderes.

Weit energischer ist die pathetische Erregung in dem Gemälde der Opferung der Polyxena am Grabe des Achilleus in der Pinakothek der Propylaien. Sie erhob die Hände, um ihr Leben flehend, Furcht und flehende Bitte sprach aus ihren Augen, aus den Mienen ihres Gesichtes (Anthol. Gr. III, 147, 5. Paus. I, 22, 6. Vgl. Paus. X, 25, 10: *τῆς Πολυξένης παθήματα*). An einen solchen Gesichtsausdruck muss man wohl glauben, wenn man die Worte des Gedichtes der Anthologie nicht für ganz sinnlos oder beliebig erfunden hält.

Stellte Polygnotos das selische Leiden dar, so genügte anderen Malern als Grund des Pathos das körperliche Leiden. Die Darstellung des Schmerzes des Philoktetes, dieses *πολυώδυνος ἥρως*, hatte sich schon Aristophon, der Bruder des Polygnotos, zum Vorwurf genommen. Bei dem Philoktetes des Parrhasios drückte sich der Schmerz scharf aus in den Gesichtszügen und besonders in den Augen. Vgl. Anthol. Gr. II, 348, 5. Wohl später

erst dichtete Sophokles, dass vielleicht mehr noch als das körperliche Leiden den Philoktetes das Gefühl peinigte, einsam, verlassen und freundlos zu sein (Soph., Philokt. 227 sq.; 1018), und der heftigste Zorn wegen der ihm von den Atreiden und von Odysseus zugefügten Schmach und Kränkung (das. 265; 278; 315 sq.; 631 sq.; 794 sq.; 984 sq.; 991; 1043 sq.; 1113 sqq.; 1200 sq.; 1355 sq.). In seinem Prometheus suchte Parrhasios die körperliche Pein des durch den Adler Gemarterten zum Ausdruck zu bringen. Denn wenn auch das von Seneca, Controv. 10, 34 Erzählte noch so gewiss reine Sage ist, so ist doch seine Entstehung ganz undenkbar, wenn nicht das Gemälde körperliche Marter zu entsprechender Darstellung brachte.

Wieder ganz anderer Art ist das Pathos, welches Zeuxis darstellte, als er den schlangenwürgenden Herakles malte. Alkmene und Amphitryon stehen erschreckt da, von Furcht erfüllt für das Leben des Kindes. Hier herscht die bewegende Idee der Elternliebe.

Die Affekte des Mitleids, der Trauer und der verzweifelnden Liebe des Vaters nahm sich Timanthes zum Vorwurfe bei dem Gemälde der Opferung der Iphigeneia. Er vereinigte in seiner Darstellung die grösste Fülle und die glücklichste Abstufung des Pathos.

Aristeides richtete sein Studium zum Teil wieder auf den Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Sein Bild eines „Leidenden“ (aegrum sine fine laudatum, Plin. 35, 100) ist wohl identisch mit dem von Strabon VIII, 6, 23 genannten Herakles (*ὀνομάζει δ' αὐτῶν Ἀριστείδου γραφὴν τοῦ Διονύσου . . . καὶ τὸν Ἡρακλέα τὸν καταπονούμενον τῷ τῆς Δηιανείρας χιτῶνι*).

In seinem Gemälde einer sterbenden Mutter kam der Todeskampf zum Ausdruck verbunden mit der Sorge um die Hilflosigkeit des Kindes und der Furcht, ihm im Tode noch verderblich zu sein (ne emortuo lacte sanguinem lambat, Plin. 35, 98). Sehr wirkungsvoll muss

der Gegensatz gewesen sein zwischen der mit dem Tode ringenden Mutter und der Unbewusstheit und Ahnungslosigkeit des Kindes. Beides vereinigte sich zum Ausdruck des höchsten tragischen Pathos. Daher hat Plinius nicht so Unrecht, wenn er von Aristeides sagt, er habe zuerst perturbationes (= *πάθη*) auszudrücken verstanden.

In einem Gemälde des Euphranor, welches die Ueberlistung des Wahnsinn erheuchelnden Odysseus darstellte (Plin. 35, 129. Lukian., *περὶ οἴκου*, 30), war nach Lukianos der Haltung und den Mienen der Ausdruck des erheuchelten Zornes gegeben.

Was es mit den exspirantium imagines auf sich hat, die Plinius 35, 90 unter den Werken des Apelles erwähnt, wissen wir leider nicht.

Wut, Schrecken und Todesfurcht mussten die Mienen des Orestes, der Klytaimnestra und des Aigisthos zeigen in dem Gemälde des Muttermordes des Orestes von Theon von Samos (Plin. 35, 144. Plut., De aud. poet. 3). Bei diesem Werke kann man wohl von einer höhern Idee sprechen, die das Ganze umfasste und in deren Dienst das Pathos trat. — Welcher Art die Darstellung des Wahnsinns des Orestes auf einem andern Gemälde war (Plin. 35, 144), ist uns ganz unbekannt. Genaueres wissen wir dagegen von einem Bilde, das einen vom feurigsten Kampfesmute begeisterten Hopliten zeigte. Aus der ausführlichen Beschreibung bei Ailianos, Var. hist. 2, 44, führen wir einige Sätze dem Inhalte nach an: Es scheint der Krieger von Ares begeistert zu rasen. Furchtbar flammt sein Auge, als wolle er sich auf den Feind stürzen. Den Schild wirft er vor und zückt das Schwert wie um zu töten. Vernichtung droht sein Blick und kein Erbarmen kennt seine Haltung. — Auch nach Entfernung der starken rhetorischen Umhüllung bleibt immer noch ein nicht gewöhnlicher Grad von bewegtem Pathos.

Theon von Samos ist, soweit wir wissen, der letzte sicher datirbare Künstler, welcher pathetische Motive

verwandte. Er gehört nach Quintilianus zu den Malern, deren Blütezeit etwa zwischen 350 und 300 fällt.

Nach Achilleus Tatios, Erot. 3, 6 sqq., befand sich im Tempel des Zeus Kasios zu Pelusion ein Doppelbild, das zum Gegenstande die verwandten Darstellungen der gefesselten Andromeda und des gefesselten Prometheus hatte. Der Name des Künstlers war beigeschrieben und lautete Euanthes. Da kein anderer Schriftsteller ihn erwähnt und auch die Tatsache, dass ein Gemälde von ihm sich in einem ägyptischen Tempel befand, nicht den Schluss erfordert, dass er ein unterägyptischer Künstler war, so sind wir über seine Person und seine Zeit völlig im Unklaren. Von seinem Werke dagegen können wir uns durch die Beschreibung des Achilleus Tatios eine deutliche Vorstellung machen. Wir erfahren auch Genaueres über die pathetischen Motive. Die von Furcht bleichen Wangen waren doch leise gerötet und die strahlende Schönheit der Augen verriet doch die Besorgnis: *οὕτως αὐτὴν ἐκόσμησεν ὁ ζωγράφος εὐμόρφῳ φόβῳ.*

Der Prometheus war vom höchsten Schmerze gefoltert, wie ihn wohl Parrhasios dargestellt haben mag. Unter dem in der Wunde wühlenden Biss des Adlers zuckt der ganze Körper des Gemarterten, die Muskeln der verwundeten Seite krampfen zusammen und der Schenkel ist unter dem Schmerze emporgezogen. Die Augenbrauen ziehen sich schmerzhaft zusammen und zwischen den sich öffnenden Lippen werden die Zähne sichtbar. Daneben steht Herakles im Begriffe den Adler zu erschiessen und Prometheus ist erfüllt von Hoffnung und Furcht. Der Künstler wählte so mit grossem Geschicke den Moment der höchsten Spannung, wie er schon in der ältesten Sage vorgebildet war.

Vgl. die Ausführungen von A. Milchhöfer, Die Befreiung des Prometheus; ein Fund aus Pergamon. 42· Winckelmannsprogr.; Berlin, 1882, bes. S. 20 f. Man fand auf der Akropolisterrasse von Pergamon i. J. 1880

mehre Skulpturreste, die mit Glück zu einer Gruppe vereinigt sind, die Prometheus, Herakles und den gelagerten Berggott zeigt.

Als letzten Maler nennen wir den Nearchos, den Plinius 35, 141 und 147 erwähnt. Er malte einen Herakles, der in Reue über seinen Wahnsinn trauert (Heraclem tristem insaniae poenitentia). Wir finden hier ein Motiv, das wir noch nicht kennen gelernt haben. Wir begegnen demselben in der Malerei nur noch im Aias des Timomachos und in der Skulptur im Athamas des rhodischen Künstlers Aristonidas. Trauer, Angst und Furcht, besorgte Liebe, Mitleid, Schmerz und Leiden, Zorn und Kampfesmut waren die pathetischen Motive. Dazu tritt nun Reue und in der Medeia des Timomachos noch Eifersucht.

Leider wissen wir über die Zeit des Nearchos nichts Bestimmtes. Doch darf man wohl annehmen, dass er zu derselben Zeit gelebt haben wird, wie die Mehrzahl der Künstler, mit denen ihn Plinius zusammen nennt. Alkimachos, Antiphilos und Ktesidemos blühten etwa zur Zeit Alexanders d. Gr. und noch darüber hinaus, Eutychides, Hippys und Theon etwas vor 300, Ktesilochos war ein Schüler des Apelles, Artemon und Ktesikles lebten bald nach 300, Leontiskos vielleicht um 240.

Die Verwandtschaft, welche sich zwischen Nearchos und Timomachos in der Wahl des pathetischen Motivs zeigt, könnte darauf schliessen lassen, dass beide Künstler zeitlich nicht zu weit auseinander stehen werden. Wenn sich Timomachos im Aias an die gleichnamige Tragödie des Sophokles anlehnte, so schloss sich Nearchos, wie man mit grösster Wahrscheinlichkeit annehmen darf, an des Euripides *Ἡρακλῆς μαινόμενος* an. Die Tat des Aias im Wahnsinn entspricht der Tat des Herakles im Wahnsinn. Beide versinken, zur Besinnung gekommen, in Klagen, Vorwürfe, Reue und Verzweiflung. Vgl. Eurip., *Ἡρ. μαιν.* v. 1140; 1160. Auch Herakles will sich mit dem Schwerte

töten (v. 1146—1150; vgl. 1247; 1301). Wenn sich aber Aias wirklich in sein Schwert stürzt, so wird Herakles von seinem Freunde Theseus dem Leben gerettet. Für die malerische Darstellung war jedoch der Ausgang gleichgiltig, da beidemal ein früherer und zwar völlig gleicher Zeitpunkt gewählt wurde, der Augenblick der höchsten Spannung und Entwickelung des Dramas. Wie weit die Aehnlichkeit in der Anordnung selbst ging, könnte nur Sache der Vermutung sein.

Das Geschick des Herakles gleicht in höherem Grade dem des Athamas, den Aristonidas nach Aufhören des Wahnsinnes in Reue versunken bildete. Dieser Künstler gehört nach einer von Ross in Lindos auf Rhodos gefundenen und im N. Rhein. Mus. von 1846, IV, 161 ff., nro. 11, veröffentlichten Inschrift, verglichen mit Plin. 34, 140, der rhodischen Kunstschule an. Die gefundenen Inschriften sind nach der Meinung von Ross (S. 165) fast sämtlich (ausgenommen nro. 19, 20, 26) vor die Zeiten der römischen Herschaft zu setzen und gehen zum grösseren Teile selbst ziemlich weit in die makedonischen Zeiten zurück. Da wir nun wissen, dass die Kunst auf Rhodos etwa von 280—150 blühte (Overbeck, Plastik II[3], 299), so würde es uns freistehen, den Aristonidas möglichst nahe an den Beginn dieser Periode zu rücken. Doch wird diese Berechnung durch E. Löwy (Inschriften griechischer Bildhauer; Leipzig, 1885, 127 ff.) schwankend gemacht, welcher ausführt, dass einerseits die Aussichten, die Paläographie der rhodischen Inschriften zu einer genaueren Datirung zu verwerten, von vorne herein überhaupt als sehr gering erscheinen müssen, und dass es andererseits wohl nicht wahrscheinlich sei, dass die inschriftlich genannten rhodischen Künstler älter sind als etwa das Jahr 220.

Immerhin werden wir nach dem Stande unserer auf dem Ueberlieferten beruhenden Kenntnis den Aristonidas als denjenigen Künstler betrachten können, der in

der Plastik als einer der ersten bestrebt war, neue pathetische Motive in Anlehnung an die Tragödie aufzusuchen. „Denn die Geschichte von Athamas ist, so weit wir sehen können, erst durch die Tragödie, durch Aeschylos und Sophokles ausgebildet und zu Ruhm und Ansehen gebracht worden.“ Overbeck, Pl. II³, 261.

Von geringerer Bedeutung und überhaupt zweifelhaft ist die Angabe des Plinius 34, 140, dass Aristonidas durch eine Mischung von Erz und Eisen die Röte der Scham auszudrücken gesucht haben soll. Dasselbe gilt von der Notiz des Plutarchos, Quaest. conviv. V, 1, 2, nach der schon Silanion die Todesblässe der Jokaste durch einen Zusatz von Silber zum Erz anzudeuten verstanden. Wichtiger ist, dass sich bereits Silanion an Motive einer euripideischen Tragödie anschloss, da eine Wendung der Sage, wie sie der Künstler allein brauchen konnte, sich in den *Φοίνισσαι* des Euripides, nicht bei Homer oder in der Antigone des Sophokles findet. Vgl. Overbeck, Plastik II³, 84 f.

Auch der geniale Schöpfer der vom erhabensten Pathos getragenen Niobegruppe, mag er nun Skopas oder Praxiteles heissen, scheint sich nicht an die Niobe des Sophokles angeschlossen zu haben. Von dieser Tragödie sind uns freilich nur einige wenige Fragmente überkommen, doch geht aus andern Nachrichten hervor, dass Sophokles das Niobidengeschlecht in Thebai untergehen liess und zwar die Söhne wahrscheinlich im Gymnasion. Da nun aber die Gruppe vom Künstler auf felsigem, gebirgigem Boden gedacht und gebildet war, wie der bei einigen Figuren erhaltene Felsensockel beweist, so müssen wir an eine andere Quelle denken, als an die Niobe des Sophokles. „Einen gebirgigen Schauplatz unserer Scene, Kithaeron oder Sipylos bezeugen mehre späte Quellen, und da von diesen besonders eine (Hygin) meistens aus der Tragödie schöpft, so werden wir eine solche, aber freilich nicht näher nachweisbare, als Vorbild un-

serer Gruppe anzunehmen haben." Overbeck, Plastik II³, 57. Dass Euripides sich mit dem so dankbaren Thema beschäftigt, ist uns nicht überliefert.

In der Malerei haben wir nicht feststellen können, dass sich ein Künstler vor Nearchos und Timomachos an Euripides angeschlossen hätte. Vielleicht tat es Theon von Samos. Es wird wohl kaum Zufall sein, dass wir in der Malerei bis in die Zeit Alexanders hinein keine solche Versenkung in das Studium echt menschlicher Leidenschaften und Selenbewegungen, keine solche Vertiefung und Durchdringung tragischer Motive gefunden haben, wie sie der Vorzug der euripideischen Tragödie ist.

Den Boden hatten Künstler wie Polygnotos, Parrhasios, Timanthes, Aristeides und Theon von Samos trefflich vorbereitet. Das Pathetische war nie ganz vernachlässigt, oft sogar gepflegt worden. Homerische Sage und das Drama des Aischylos und Sophokles boten dem Künstler eine reiche Auswahl geeigneter Motive. Nur die Kunst in ihrer höchsten Entwickelung, die Kunst des Apelles, hielt sich, wenn wir von den fraglichen exspirantium imagines absehen, fern von jeder Darstellung des Pathos. Sie erstrebte das Ideal leidenschaftsloser Schönheit, worin vielleicht nur Zeuxis vorausgegangen war und niemand nachfolgte. Die Anmut, die Grazie ist des Apelles Göttin. Ein Hinabsteigen in die Tiefen der menschlichen Sele ist ihm fremd. Sein Vorzug besteht in der mit Anmut geparten Vollendung des malerischen Könnens. Die Kunst des Malens ist sein Ruhm. Nach Apelles wendet sich die Malerei wohl mehr denn je der Darstellung des Pathetischen zu, sie betritt zum Teil neue Bahnen und leitet die rhodische und pergamenische Kunstperiode ein.

Derjenige nun, welcher der Kunst der neuen Zeit die Wege wies, war Timomachos. Nach Brunn 2, 282 (s. 273 ff.) vereinigte er zwei Richtungen in der Malerei,

die sich zur Zeit Alexanders d. Gr. geltend machten. Die eine, deren Vertreter Protogenes und Apelles sind, legte vorzugsweise auf künstlerische Durchführung Wert und beschränkte sich daher meist auf wenige Figuren in ruhiger Haltung, die mehr einen Gedanken als eine Handlung aussprechen sollten. Die andere Richtung suchte durch eine lebendig bewegte Handlung das Interesse des Beschauers zu fesseln. Zu ihr gehören Maler wie Euphranor, Antiphilos, Nikias, Theon.

Die Werke des Timomachos sind, äusserlich betrachtet, Kompositionen der einfachsten Art, welche dem Künstler jede Einzelheit bis ins Feinste zu vollenden erlauben. Aber zugleich enthalten sie einen inneren Reichtum poetischer Motive, der uns nicht blos für das Fehlen einer mannigfaltigeren Bewegung entschädigt, sondern unsere Einbildungskraft noch weit mehr ahnen lässt, als je ein Künstler in einem Gemälde hätte darstellen können. Brunn, II, 282. Die Gestalten des Aias und der Medeia stehen nicht in augenblicklicher Tätigkeit, der Beschauer erhält aber den lebhaftesten Eindruck, dass eine bewegte Handlung soeben voraufgegangen ist oder unmittelbar folgen wird. Dadurch, dass Timomachos weder die Handlung selbst noch überhaupt eine Handlung darstellt, eine Handlung aber dennoch vor unsere Sele zu zaubern versteht, unterscheidet er sich in Bezug auf das Pathos am meisten von seinen Vorgängern. Wir haben demnach in Timomachos eine Weiterentwickelung der pathetischen Kunst, wie sie nur ein genialer Künstler zu schaffen vermag. Getrennte Richtungen in eigentümlicher und besonderer Weise vereinigend schuf er etwas Mustergiltiges und stellte ein Fertiges zur Nachahmung hin. Daher setzte ihn Plinius nicht unter die Schar der primis proximi oder unter die, von welchen er an einer späteren Stelle sagt: sunt etiamnum non ignobiles quidem, in transcursu tamen dicendi, sondern er reihte ihn unter die primi ein. Wir thun es mit

ihm und setzen ihn auch zeitlich zu den Grössten und Besten.

Um alles zusammenzufassen, was wir zur Frage nach der Blütezeit des Timomachos angeführt, so fanden wir, dass dieser Künstler viermal in teilweise grossen und bedeutungsvollen Reihenfolgen mit Meistern vereinigt genannt wird, von denen keiner jünger ist als das Jahr 300. Wir erkannten, dass sein Fehlen bei Cicero, Brut. 18, 70 und bei Quintilianus XII, 10, 3—6 von keiner irgend entscheidenden Bedeutung für die behandelte Frage ist; wir sahen ferner, dass Timomachos zwei Richtungen in der Malerei verband, die sich besonders in der Zeit Alexanders d. Gr. geltend machten, und dass er die bis dahin üblichen Behandlungsweisen pathetischer Motive zusammenfasste und auf ihnen fussend die Kunst der Darstellung des Pathos in vorbildlicher Art in neue Bahnen lenkte. Wir glaubten endlich auf Grund der Notiz des Plinius annehmen zu dürfen, dass Timomachos es war, welcher dem Ringen nach endgiltiger Feststellung des Gorgonenideals in der Malerei zu entscheidendem Siege verhalf, und dass die Schaffung dieses Ideals zeitlich ungefähr mit dem gleichen Vorgange in der Skulptur zusammenfällt.

Wir halten uns demnach für berechtigt, den Beginn der Blüte des Timomachos in den Anfang der Diadochenperiode zu setzen, d. h. um das Jahr 300. Er ist die letzte bedeutend hervorragende Persönlichkeit in der Geschichte der griechischen Malerei. Aber sein Einfluss, seine Richtung gingen nicht verloren und schwanden spurlos dahin, sie setzten sich fort in den rhodischen und pergamenischen Malerschulen und hielten dann ihren siegreichen Einzug in Rom.

---

## Vita.

Ich, Fritz Brandstätter, bin geboren am 15. März 1858 zu Kögsten im Kreise Goldap, Provinz Ostpreussen. Meine Eltern, die leider schon vor mehren Jahren gestorben sind, besassen daselbst eine Landwirtschaft. Häuslich vorbereitet wurde ich in die Quinta des Gymnasium zu Gumbinnen aufgenommen und absolvirte dasselbe in der regelmässigen Zeit. Mit dem Zeugnis der Reife bezog ich die Universität Königsberg, um Jura zu studiren. Nach einem Semester verliess ich jedoch die Universität, um mich nach zwei Semestern wieder immatrikuliren zu lassen. Ich wählte jetzt die klassische und deutsche Philologie zu meinem Studium, im besonderen Archäologie. Ich hörte folgende Lehrer: Blümner, Friedländer, Hirschfeld, Jordan, Kurschat, Lehrs, Schade. Nachdem ich mehre Jahre in Königsberg als Hauslehrer unterrichtet, siedelte ich nach Berlin über und hörte während dreier Semester Curtius, Hübner, Kirchhof, Robert, Vahlen, Zeller. In Leipzig war es mir gestattet, den Uebungen des archaeologischen Seminars unter Overbeck beizuwohnen.

Meine Lehrer werden mir in dankbarer Erinnerung bleiben.









